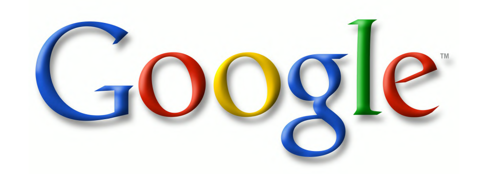
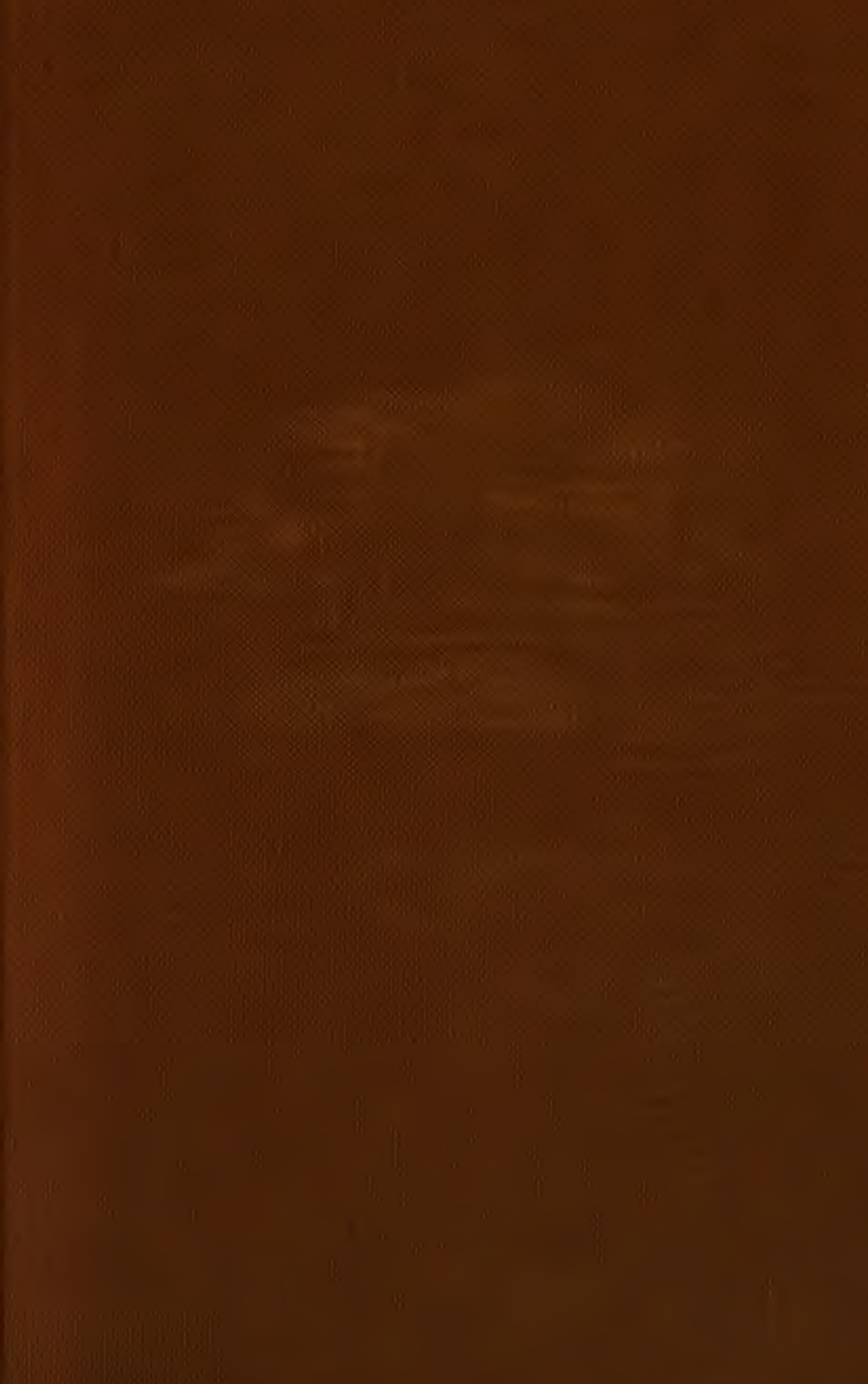







TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA





Aphorismen

über das

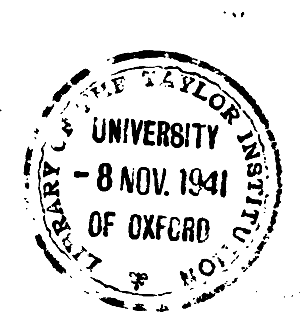
Drama

von

E. v. Hartmann.

(Erschienen in der Deutschen Vierteljahrsschrift Nr. 129.)

Berlin.
Verlag von Wilh. Müller.
Oranienstraße 165a.
1870.



Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

Inhaltsverzeichniß.

Der Stoff des Drama's.

Das erste am Drama ist der Stoff. Nichts ist charakteristischer für den Dichter als die Wahl des Stoffs; denn die Form ist immer mehr oder minder uniformirt, und läßt an den übrig bleibenden Differenzen die Eigenthümlichkeit des Dichters nur wie durch eine schwer entzifferbare Hieroglyphenschrift durchblicken (man denke an den Charakter der Handschrift), wogegen der Stoff etwas gedanklich Gegebenes, also unmittelbar Verständliches ist. Wenn man sich überzeugen will, wie charakteristisch für den Dichter die Wahl des Stoffes ist, so braucht man sich nur zu vergegenwärtigen, daß dasselbe sogar für den Gesangscomponisten gilt; denn auch kein großer Musiker hat je einen seinem innersten Wesen widerstrebenden Stoff componirt, vielmehr zeigt sich stets die Wahlverwandtschaft aufs Deutlichste. Glucks Stoffe repräsentiren die schöne und schlichte Hoheit der Renaissance, die Mozarts lassen seine kritiklose kindliche Unschuld erkennen, die in der begnadigten Unermeßlichkeit seines Genies aus jeder Blume Honig saugt; Beethovens Fidelio zeigt uns in der Gattenliebe die höchste Keuschheit eines tiefinnerlichen Gemüths; Weber greift zum Volksmährchen und zum Ritt ins alte romantische Land; Wagner zur deutschen Sage mit ihrer Reckenhaftigkeit und mystischen Lyrik; Auber verlangt meistens von seinem Stoff nichts weiter als die tändelnde Grazie des Salons mit der Intrigue an Stelle des Conflikts; Meyerbeer findet kein Mittel zu schlecht, wenn es nur blendet, und bringt so ein Mosaik von meist unmotivirten Effekten; Verdi fühlt sich nur heimisch in der Viktor Hugo'schen Romantik des Gräßlichen. — Bei dramatischen Dichtungen ist natürlich der Stoff noch weit bezeichnender für die Eigenthümlichkeit des Dichters als bei Opern für die des Componisten.

Der Stoff ist weit wichtiger für den Erfolg eines Stückes, als man im Allgemeinen glaubt, nicht in dem Sinne, wie heutzutage die Leute von der Neuheit des Stoffes überrascht seyn wollen, sondern in Rücksicht auf die Vereinigung vieler Erfordernisse, wodurch die guten Stoffe so selten gemacht werden, daß die feinfühligen Griechen in ihrer klassischen Zeit lieber ganz auf die Neuheit des Stoffs verzichteten, und dafür dieselben Stoffe zu immer höherer künstlerischer Vollendung führten. Lessing sagt (kleine Ausgabe VII, Seite 211—212): „Die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen, gegen einen, der in jeder untadelhaft und vortrefflich ist.“ Selbst die kunstvollste Durcharbeitung in der Form kann einen natürlichen Mangel im Stoff nicht ersetzen oder vergüten, sondern höchstens für das ungeübtere Auge übertünchen.

Einen Stoff ganz aus sich selbst zu erfinden und zugleich in dramatischer Gestalt auszuführen, scheint für die Kraft Eines Menschen, selbst des größten Genies, eine kaum zu bewältigende Aufgabe zu seyn; von Shakespeare wenigstens ist uns nur bei einem Stücke (die beiden Veroneser) keine Quelle bekannt, aus der er seinen Stoff geschöpft hat, und dieses ist eines seiner schwächsten. Dem Anfänger wird stets die Umarbeitung eines ihm schon in dramatischer Form gegebenen Stoffes am besten gelingen, da er schon eine Vorstudie der Dramatisirung in die Hand bekommt, und namentlich bei mangelhafter Vorarbeit eine Menge vom Vorgänger gemachter Fehler gar nicht mehr versucht seyn wird zu begehen.

Der Stoff muß erstens poetisch seyn. Ich will hier nicht auf eine Auseinandersetzung dessen eingehen, was poetisch ist, wohl aber kann ich einiges anführen, was unpoetisch ist. Hierzu gehören Geschichtschroniken (Shakespeare, Raupach), die weder die epische Einheit der Massenhandlung, noch die dramatische Einheit der Einzelhandlung haben; ferner alltägliche Begebenheiten des gemeinen Verkehrs- oder Familienlebens, die wegen Dürftigkeit der Conflikte nüchtern und prosaisch wirken (Kotzebue, Iffland ꝛc.). Der Stoff muß zweitens dramatisch seyn. Dramatisch ist nur das, was durch Handlung äußerlich sichtbar gemacht werden

kann. Eine Begebenheit, wenn sie noch so interessant und poetisch ist, wenn sie einen Conflikt zwischen widerstrebenden Affekten noch so scharf zuspitzt, ist doch für ein Drama völlig unbrauchbar, wenn nicht alle wesentlichen Momente der Entwickelung solche sind, daß sie naturgemäß zu einer äußeren Manifestation durch Handlung drängen (z. B. Goethe's Tasso). Ein Stoff, dessen Begebenheiten in interessanten lyrischen Situationen gipfeln, ist ein Opernstoff, aber kein Dramenstoff (z. B. Käthchen von Heilbronn). Der Stoff muß drittens bühnenfähig seyn, also eine gewisse Länge nicht überschreiten, und in eine gewisse Zahl von möglichst gleichmäßig bemessenen Abschnitten (Akten) zerfällbar seyn, deren jeder eine gewisse Steigerung in sich trägt, und mit einer wirkungsvollen, auf die Fortsetzung spannenden Begebenheit schließt, deren jeder außerdem eine Steigerung des vorhergehenden darstellt, bis das Ganze in der Schlußkatastrophe gipfelt. Das Gesetz der Steigerung ist ein allgemeines Kunstgesetz. Gerade darum sind Beethovens C moll-, heroische und neunte Symphonie so ungeheuer in ihrer Wirkung, weil man bei jedem Satze das Gefühl hat, als wäre es unmöglich, ihn noch zu überbieten, und nun doch der folgende wirklich diese Steigerung bringt. Ferner muß jeder Akt eine Einheit in der Zeit bilden, und wo möglich auch eine Einheit im Ort, wenigstens in dem Sinne, daß der Scenenwechsel nur solche Orte umfaßt, daß der Zuschauer während der Pause des Spiels von einem zum andern gehen könnte, aber nicht solche, die meilenweit von einander entlegen sind. — Nur wenige Stoffe entsprechen allen diesen, ganz äußerlich durch das Wesen der Schaubühne bedingten Anforderungen. Es kann ein Stoff sehr poetisch und dramatisch seyn, aber es will schlechterdings keine Eintheilung in Akte gelingen, die Einheit der Zeit in sich haben, oder keine solche Eintheilung, daß, wenn die Hauptepochen der Handlung zu Aktschlüssen genommen werden, die Akte eine einigermaßen gleiche Länge erhalten. Oder aber der Stoff ist derart, daß er das Interesse in der Mitte der Entwickelung stärker in Anspruch nimmt, als nach dem Ende zu. An solche Stoffe ist schon unsäglich viel Mühe und Arbeit nutzlos verschwendet worden. Man erfindet eher einen glück-

lichen neuen Stoff aus unscheinbaren Keimen, als daß man einen schon vorliegenden Stoff so umändert, daß derartige Unzuträglichkeiten an ihm verschwinden. Schon das bisher Angeführte wäre hinreichend, um begreiflich zu machen, wie unendlich selten ein vollkommen geeigneter Dramastoff ist, und daß man an einem solchen, der in den meisten Richtungen große Vorzüge bietet, mit einzelnen Uebelständen Nachsicht haben muß, wenn überhaupt Dramen geschaffen werden sollen.[1] Es kommen aber noch andere einschränkende Rücksichten hinzu.

Der Stoff muß viertens vom allgemein menschlichen Standpunkte verständlich und nachfühlbar seyn, d. h. er darf den Fortgang seiner Handlung nicht aus solchen Motiven schöpfen, die im Widerspruch mit dem allgemein menschlichen Gefühl nur unter der Voraussetzung gewisser nationaler und zeitlicher Bedingungen möglich sind. Der Stoff muß mit andern Worten ein solcher seyn, daß er ohne tiefeingreifende Umwälzung aus seinem kulturhistorischen Rahmen herausgenommen und in einen andern umgekleidet werden könnte, namentlich auch unter den Umständen der Gegenwart, soweit dieselben nicht vom allgemein menschlichen Standpunkt zu verwerfen sind, sich ereignen könnte. Denn nur unter dieser Voraussetzung werden wir das volle innere Verständniß der Begebenheit gewinnen, und die ewige Wahrheit derselben nachzufühlen im Stande seyn; ein Stoff hingegen, der außer der Freimachung von nationalen und jetztzeitlichen Vorurtheilen ein Zurückschrauben des Zuschauers in kulturhistorische Verhältnisse, für die er kein Herz und kein Verständniß hat, mit Nothwendigkeit zum Genusse fordert, wird dem Gemüthe fremd bleiben und kalt lassen, wofern er nicht gar abstößt. Darum darf auch das kulturhistorische Gewand des Stoffes nicht mehr ausgeführt seyn, als daß der Stoff nicht in abstrakter Nacktheit statt in konkreter Individualität vor uns erscheint; fehlerhaft aber ist es, und von den größten Dichtern stets verschmäht, eine emsige Detailmalerei der äußeren Verhältnisse

[1] Goethe sagt (in den Gesprächen mit Eckermann), daß er Schiller den Stoff des Wallenstein widerrathen haben würde, wenn er ihn vorher darum gefragt hätte.

in das Drama zu verweben, und eine möglichst täuschende Versetzung des Zuschauers in die fremde Lage zu bezwecken. Das Drama soll keine kulturhistorische Lektion seyn, wozu sich allenfalls die Novelle mißbrauchen läßt, sondern eine Lektion in der ewigen Geschichte des menschlichen Herzens. Wie die Schönheit eines Weibes es verdient und lohnt, in dem verschiedensten Anzug und Schmuck bewundert zu werden, ohne doch einen eigentlichen Zuwachs durch dieselben zu erhalten, so verdient es auch die menschliche Leidenschaft und ihr Handeln, unter der zufälligen und an und für sich gleichgültigen Gewandung der verschiedensten Zeiten und Verhältnisse betrachtet und mitgefühlt zu werden; ein selbstgefälliges und eitles Vordrängen des Putzes aber wirkt abstoßend und mindestens zerstreuend für das Interesse, welches der vollsten Concentration auf den Kern der Handlung bedarf.

Der Stoff muß fünftens einfach seyn. Indem das englische Schauspiel aus dem dramatisirten Roman hervorging, indem die Einrichtung der englischen Bühne zum freieren Scenenwechsel einlud, indem die Ueberfülle des Shakespeare'schen Genius sich nach immer vollerer und reicherer Entfaltung und Ueberbietung seiner früheren Stücke sehnte, kann man die Ueberfüllung des Lear und der Cymbeline mit Stoff erklärlich und verzeihlich finden, während man zugleich die geniale Ueberwindung der aus einer solchen sich ergebenden Schwierigkeiten, die staunenswerthe Verschlingung des Gewebes bewundert; aber abgesehen davon, daß so etwas jedem, der nicht ein Shakespeare ist, nur abzurathen seyn möchte, kann ich doch in der Sache selbst nur einen Irrthum erkennen, und sehe in der großartigen Einfachheit der Stoffe einen der Punkte, in denen die Griechen höher als Shakespeare stehen. Mag der geistreiche Kritiker von Lear und Cymbeline noch so entzückt seyn, das unbefangene Gemüth (d. h. der von keinen ästhetischen Theorien voreingenommene und mit dem Stück noch unbekannte Zuschauer) wird sich bei der Aufführung von dieser Vielspaltigkeit stets verwirrt und bedrückt und im ersten freien Genusse gestört fühlen. Und mit Recht; denn das Drama ist nicht dazu da, um erst studirt und dann auf der Bühne genossen zu werden. Der tragische Kunstgenuß fordert ohne-

hin schon eine so ernste Vertiefung, daß man das Verständniß durch Einfachheit des Stoffs (wie der Sprache) nach Möglichkeit erleichtern soll. Wichtiger als diese äußere Rücksicht auf das dem Zuschauer zuzumuthende Maß der Spannung und Aufmerksamkeit bleibt immer noch die innere Rücksicht auf das Wesen des Kunstwerks überhaupt, das, wenn irgendwo, gewiß in der Tragödie in einer großartigen Einfalt zu suchen ist. Nicht in der Länge und Breite, nicht in der Menge des Gebotenen liegt die wahre Größe, sondern in der weisen Beschränkung und Concentration. (Nur das Epos, das überhaupt nicht für einheitliche Auffassung bestimmt ist, macht hiervon eine scheinbare Ausnahme.) Je mehr man sich beschränkt, um so mehr wird der Zuhörer auf den innersten Kern der Handlung hingewiesen, um so straffer wird der Stoff auf dasjenige concentrirt, um dessentwillen das Kunstwerk geschaffen wird, um so energischer wird die künstlerische Wirkung unter sonst gleichen Umständen (daher auch überhaupt kurze Stücke wirksamer sind als lange). Wenn im Epos die Episode schon nicht ohne Bedenken ist, so ist sie im Drama geradezu verwerflich, und selbst ein noch so starker ideeller Bezug zur Haupthandlung vermag dieselbe nicht zu rechtfertigen; nur diejenigen Nebenhandlungen sind im Drama statthaft, die ganz reell in die Haupthandlung eingreifen und zu deren Zustandekommen unentbehrlich sind. Die dramatische Concentration wird im höchsten Maße erreicht, oder wenigstens begünstigt, wenn die Handlung sich in der Einheit des Orts und der Zeit vollzieht; aber dieß ist nur wünschenswerth, keineswegs erforderlich, und höchst selten erreichbar; denn ganz thöricht ist eine unnatürliche Compression der Handlung zu diesem Zweck. — Wenn diejenigen Aesthetiker Recht hätten, welche das Wesen der modernen Kunst, und namentlich der Kunst der Zukunft, statt in der Harmonie von Form und Inhalt in einer Häufung des geistigen Stoffs suchen, so würde damit nichts weiter bewiesen seyn, als daß das Drama nur die Kunstform einer vergangenen Periode war, sich ausgelebt hat und eine andere Kunstform, etwa der Roman, an seine Stelle treten müsse. — Von Zeit zu Zeit erscheinen Stücke auf der Bühne, die weder den Bedingungen eines

dramatischen Stoffs entsprechen, noch auch sich durch besonders kunstvolle Durcharbeitung auszeichnen, und dennoch oft wider alles Erwarten der Regisseure und Sachverständigen einen eklatanten Erfolg von jahrelanger Dauer haben, während sie später ebenso spurlos verschwinden und dem Literarhistoriker diesen zeitweiligen Erfolg als zu lösendes Räthsel hinterlassen. Eine Bedingung für solche Vorgänge sind jedenfalls „dankbare Rollen," in denen der Schauspieler seine Virtuosität entfalten kann, mögen auch die Effekte noch so unmotivirt seyn. Eine Rolle, auf die ein Schauspieler reisen kann, hält dann wohl ein solches Stück auch noch eine Weile über Wasser, nachdem sein eigentlicher Erfolg schon vorüber ist; aber letzterer selbst bedarf doch meistens noch eines tiefer liegenden Grundes zu seiner Erklärung, nämlich eines sympathischen Zuges in der Zeitstimmung der Nation zu jenem Stoffe hin. Nur wenn der Stoff eine Saite anschlägt, welche gerade auf seine Klänge gestimmt ist, nur wenn er einen Nerv berührt, der augenblicklich sich in gereiztem Zustande befindet, nur wenn das Kunstwerk etwas ausspricht, was die Gemüther des Publikums oder eines Theils desselben eben lebhaft bewegt und einer Stimmung Ausdruck gibt, die gerade jetzt einen Ausdruck ersehnte, nur dann ist ein großer Erfolg bei geringem dramatischen und ästhetischen Werth möglich, aber ebenso auch das schnelle Vorübergehen des Erfolges erklärt, wenn die Zeitstimmung des Publikums gewechselt hat, und dasselbe nun nicht mehr gegen die Mängel des Stücks verblendet. Der ernste und gewissenhafte Künstler wird mithin auf das Auffinden solcher Stoffe wenig Werth legen, doch wird man es ihm nicht verdenken können, wenn er zwischen zwei Stoffen von gleichem dramatischen Werth demjenigen den Vorzug einräumt, welcher der augenblicklichen Stimmung des Publikums mitklingt.

Die Diktion.

„Das Malen ist ganz einfach," sprach der Lehrer zum Schüler; „man setzt die rechte Farbe auf den rechten Fleck und die Sache ist abgemacht." Die ganze Schwierigkeit liegt freilich darin, zu

jedem Fleck die rechte Farbe zu finden, aber dennoch liegt in diesem Ausspruch mehr Weisheit, als es den Anschein hat. Uebersetzen wir ihn auf die poetische Diktion, so besagt er: man wähle den rechten Ausdruck für den darzustellenden geistigen Inhalt, und weiter wird nichts erfordert. Wenn der Ausdruck treffend ist, so ist er schön, es gibt keine andere Schönheit des Ausdrucks, als daß er ohne Umschweife und Beiwerk den Nagel des Gedankens oder Gefühls auf den Kopf trifft. Alle Größe und Schönheit muß im geistigen Inhalt liegen, der Ausdruck kann kein höheres Ziel erreichen, als im Inhalt zu verschwinden. Je bescheidener die Sprache gegen den Inhalt zurücktritt, desto wirksamer wird sie seyn; je schlichter und einfacher sie ist, um so schöner wird sie sich darstellen, um so bedeutungsvoller wird sie den Inhalt hervortreten lassen, auf den es doch schließlich ankommt. Jeder Versuch, die Sprache als solche zu schmücken, ist im Drama verfehlt, er führt nur zur Verhüllung des geistigen Gehalts durch todtes Formwesen. — Ich rechne zu dem Verwerflichen nicht den Vers als solchen; wenn auch eine vollendete Prosa als Sprache des Dramas vollständig befriedigt und keinen Vers vermissen läßt, so ist doch der natürlich gebaute Vers im Ganzen der Deklamation günstiger und dient durch die wohlthuende Gleichmäßigkeit des Tonfalls eher dazu, dem Ohr eine Zerstreuung zu ersparen. Wohl aber wird es störend für die Wirkung des Inhalts, wenn (wie häufig bei Schiller) der Vers die Prätension erhebt, durch sinnlichen Wohllaut zu bestechen und einen Theil der dem Sinne zukommenden Aufmerksamkeit auf sich abzulenken. Bei lyrischen Gedichten ist das etwas ganz anderes; hier braucht der Sinn gar oft eine Verstärkung des Interesses durch sinnlichen Reiz, oder muß gar durch letzteren ersetzt werden. Aristoteles würde schwerlich vom *ἡδυσμένος λόγος* (anmuthige, gewürzte Redeweise) gesprochen haben, wenn er bloß die *λέξις* (Gespräch der handelnden Personen) und nicht die Chöre vor Augen gehabt hätte, jene lyrischen Bestandtheile des griechischen Dramas, welche uns fehlen. Aber auch in der *λέξις* durften die Griechen mehr an eine geschmückte Diktion denken, da ihnen bei der Knappheit ihrer Stoffe eine viel breitere und behaglichere Ausführung

der Scenen erlaubt war, als dem modernen, mit Dampf reisenden Dramatiker, bei welchem der Inhalt eine weit größere Rolle spielt und weit größeren Ansprüchen genügen muß. Schon aus dem Gesichtspunkt der Nothwendigkeit eines drängenden Fortschreitens der Handlung sind ausgemalte Bilder, Vergleiche und Gleichnisse, wie der Epiker sie brauchen kann, ebenso unstatthaft (vgl. Lessing VII. S. 232, Z. 8—10), als die epischen beständigen Beiwörter, wie Homer sie im Munde führt, und wie Schiller sie auch gern benutzt, um einen volleren Klang oder einen blendenden aber oft sachlich nicht gerechtfertigten, oder wenigstens nicht scharf treffenden Eindruck hervorzubringen. Bei Goethe kommt so etwas nicht vor, aber wie ihm überhaupt das Verständniß für das Wesen des Dramatischen fehlt, so ergeht er sich auch namentlich in seinen spätern Dramen in einer epischen behaglichen Breite der Diktion, welche allein hinreichen würde, um seinen Tasso, Iphigenie, natürliche Tochter u. s. w. bei der Aufführung langweilig zu machen; denn nicht deßhalb lassen wir den Schauspieler in Person vor uns hintreten, um zu raisonniren, zu plaudern oder über Empfindungen zu reflektiren, sondern um ihn handeln zu sehen und nur so viel sprechen zu hören, als zum Verständniß und zur Vorbereitung der Handlung unentbehrlich ist.

Je schlichter und einfacher die Sprache ist, um so schöner und großartiger wird sie erscheinen, um so treffender wird sie seyn können; je kürzer und concentrirter der Ausdruck ist, um so zündender wird seine Wirkung seyn. Nichts ist verkehrter als nach einer besondern Schönheit der Sprache zu suchen, abgesehen von derjenigen, welche sich aus der adäquaten Objektivation des Gedankens und Gefühls von selbst ergiebt. (Anfänger bewegen sich sehr oft auf dieser falschen Fährte.) Nur aus Veredelung des geistigen Inhalts kann wahre Verschönerung der Sprache entspringen. Der Inhalt selbst ist es, der die wissenschaftliche Sprache anders bestimmt, als die künstlerische, die Sprache des Gedankens anders als die der Empfindung. Diesen letztern Gegensatz wollen wir noch etwas näher betrachten. Das Material der Sprache sind die Worte und die Worte bedeuten Begriffe, d. h. Abstraktionen. Die Sprache ist daher unmittelbar Werkzeug der theoretischen und

praktischen Wissenschaft, welche es mit Abstraktem zu thun hat; erst mittelbar dient sie als Werkzeug der Kunst, wo sie Concretes zum Ausdruck bringen soll, während sie doch nur abstrakte Mittel hat. Diese Aufgabe läßt sich nur in unvollkommener Weise einerseits durch Auswahl von Worten von möglichst niedriger Abstraktionsstufe und andrerseits durch Reconcresciren der Abstrakta erreichen, indem durch geeignete Epitheta die Begriffssphäre des Abstraktums passend beschränkt wird. Das Beste muß freilich immer die Gutmüthigkeit des Hörers thun, dessen Phantasie die abstrakten Gerippe mit einem der Situation angemessenen concreten Fleisch und Blut zu bekleiden hat. Aber es gibt noch eine wesentliche Hülfe, um den abstrakten Inhalt der Sprache anschaulicher und dadurch direkter und kräftiger auf das Gefühl einwirkend zu machen, d. i. wenn man (nicht neben sondern) anstatt des Gedankens soweit thunlich ein stellvertretendes Bild setzt. Vor allen Dingen muß dieses Bild, wie die poetische Sprache überhaupt, vollkommen durchsichtig und ohne die geringste Mühe verständlich seyn, denn nichts ist widerwärtiger, als wenn der Zuschauer, der ohne dieß schon oft Mühe hat, die Worte des Schauspielers nur deutlich zu hören, sich auch noch über die Satzconstruktionen und den Sinn den Kopf zerbrechen soll. Aber nicht nur von selbst verständlich muß das Bild seyn, sondern auch treffend; es muß den Gedanken vollständig für die Anschauung decken, denn ein schiefes oder schielendes Bild ist weit schlimmer als der nackte abstrakte Gedanke. Das treffende Bild zu finden, ist der eigentliche Gegenstand der künstlerischen Conception in Bezug auf den Ausdruck, und wenn die Bilder nicht aus dem geheimnißvollen Born der Begeisterung des Talents freiwillig zuströmen, so wird sich der Fleiß und die Routine vergebens bemühen, dieselben durch grübelnde Reflexion zu ersinnen. Der Meister ist wie in allem, was das Drama betrifft, so auch hierin Shakespeare, nur daß seine Sprache für die Gegenwart schon etwas dunkel geworden ist, wie ein altes Gemälde; eine Dunkelheit, die in der Schlegelschen Uebersetzung leider oft nachgeahmt ist. — Günstiger noch ist der Dichter in solchen Momenten gestellt, wo der Inhalt der Rede, durch welche auf den Zuschauer gewirkt wird,

an und für sich schon anschaulicher Natur ist, so daß das Bild nicht für den Gedanken substituirt wird, sondern schon die Sache selbst ist. Freilich ist dieser Fall nicht zu häufig.

Eines will ich noch erwähnen, das Verhältniß der vulgären zur poetischen Sprache. Schopenhauer sagt (Welt als Wille und Vorstellung, 3. Aufl., Bd. II. S. 490): „Es ist ein Nachtheil für die Poesie einer Sprache, wenn sie viele Worte hat, die in Prosa nicht gebräuchlich sind und andrerseits gewisse Worte der Prosa nicht gebrauchen darf. Ersteres ist wohl am meisten im Lateinischen und Italiänischen, Letzteres im Französischen der Fall, wo es kürzlich sehr treffend la bégueulerie de la langue française genannt wurde. Beides ist weniger im Englischen und am wenigsten im Deutschen zu finden. Solche der Poesie ausschließlich angehörige Worte bleiben nämlich unseren Herzen fremd, sprechen nicht unmittelbar zu uns, lassen uns daher kalt. Sie sind eine poetische Conventionssprache, und gleichsam bloß gemalte Empfindungen statt wirklicher: sie schließen die Innigkeit aus." Aus dieser sehr richtigen Bemerkung lassen sich zwei praktische Folgerungen ziehn: erstens sollen die Dichter die ausschließlich der poetischen Conventionssprache angehörigen Worte und Wendungen möglichst beseitigen, und zweitens sollen sie aus der vulgären Sprache ohne Scheu Worte und Wendungen in die Poesie einführen, wenn sie nur treffende Bezeichnungen enthalten, und dem logischen Bildungsgesetz der Sprache gemäß sind. Die Leser und Hörer aber sollen den Dichtern entgegen kommen und in dieser Beziehung nicht prüde seyn, denn es ist Zeit, daß wir mit einer Wiederannäherung unserer poetischen Conventionssprache an die vulgäre Umgangssprache Ernst zu machen beginnen, wenn nicht die erstere auch bei uns zu einer aufgespreizten hohlen Puppe absterben soll.

Das Rührende.

Das Rührende ist ein höchst wichtiges Element im bürgerlichen Drama. Es ist für den Autor sehr verführerisch, zum Rührenden zu greifen, denn er kann erstens des Beifalls der weichgeschaffenen

Seelen stets sicher seyn, zweitens auf die Dankbarkeit des Schauspielers rechnen, der solche Stellen stets zu Effekten verwenden kann, und drittens sich in Gefühle ergehen, die ihm die schönste Gelegenheit zur Entfaltung wohlklingender Worte darbieten, und ihn zugleich der schlimmsten Gefahr für den Dichter, der Gefahr, trocken und langweilig zu werden, entheben.

Was ist dagegen einzuwenden? Man würde sehr irren, wenn man das Rührende überhaupt für verwerflich im Drama erklären wollte. Was gäbe es Rührenderes als den Klagegesang der Brüder an Fidelio's vermeintlicher Leiche in Cymbeline? Der größte Held kann weinen, wenn nur die Umstände danach sind, und in demselben Sinne kann auch jede andere Form des schmerzlichen Gefühlsausbruches, welche Rührung erweckt, unter Umständen gerechtfertigt seyn. Es handelt sich nur darum, zu erkennen, wo das Rührende künstlerisch in seinem Rechte, und wo es verwerflich ist, indem es zum Rührseligen, Larmoyanten wird. — Schelling sagt: „Das Gefühl ist herrlich, wenn es im Grunde bleibt, nicht aber, wenn es an den Tag tritt, sich zum Wesen machen und herrschen will.“ Den fein begabten Menschen hält eine tiefe Schaam zurück, seine Gefühle vor den Augen Anderer zu entblößen, und nur ganz besonders starke Motive dürfen diese Schaam überwinden können. Am wenigsten glauben wir an das Zartgefühl derer, die überall ihr Gefühl zur Schau tragen. Schon im lyrischen Gedicht, welches doch nur eine monologisirende Privatexpektoration vorstellt, verletzt ein nicht durch genügende Kraft des Leides oder der Leidenschaft motivirtes Entblößen der Empfindungen, besonders wenn es mit einer selbstgefälligen Behaglichkeit über dieselben reflektirt und in ihrer vermeintlichen Schönheit und Tiefe schwelgt. Aber was hier im Liede noch erträglich ist, wird im Drama unerträglich; denn der Monolog, der hier sich in gleicher Lage befände, ist überhaupt bedenklich und nur selten und bloß bei heftigem Kampf der Affekte und Motive zuläßig; vor den Ohren anderer aber wird das Auskramen von Gefühlen ohne starken Impuls nur als um so schaamloser, und das Schwelgen in denselben um so eitler erscheinen müssen. Auch von lyrischen Gedichten werden diejenigen

den Preis davon tragen, welchen es, wie den Goetheschen, gelingt, durch leise und kaum auffallende Andeutungen gleichsam unwillkürlich oder wider Willen das Gefühl zu verrathen, aber doch bei dem Obenhinstreifen eine tiefe Perspektive auf das im Grunde Liegende zu eröffnen. Ein solches Gedicht fesselt zwar nur denjenigen, der das Unausgesprochene zu errathen versteht, aber diesen auch weit stärker als eine Schillersche Deklamation. Zu alledem kommt aber noch hinzu, daß im Drama jedes solches lyrisches Intermezzo den Gang der Handlung unterbricht, und deßhalb dem Wesen des Dramatischen widerstrebt, welches 1) Handlung, 2) Handlung, und 3) Handlung verlangt, und es dem Zuschauer überläßt, aus den Handlungen der Personen auf ihre leitenden Empfindungen und Triebe zu schließen. Auch hier gilt das Wort: „aus ihren Früchten sollt ihr sie erkennen;" denn in Wahrheit erkennt der Mensch selbst doch auch nur aus seinem Handeln sein Gefühl, und täuscht sich gar zu leicht in seinen vorhergehenden Vermuthungen über dasselbe durch eigenliebige Schönthuerei mit demselben. Nur in soweit der Zuschauer nothwendig einer Erläuterung bedarf, um die Motive gewisser Handlungen richtig zu verstehen, werden direkte Andeutungen, aber auch nur Andeutungen über dieselben im Munde des Handelnden oder Dritter zulässig seyn. Es folgt daraus, daß sentimentale Charaktere, die immerfort mit ihren eigenen Gefühlen beschäftigt sind, gefährlich als Hauptfiguren eines Drama's sind, und mehr in die Form des Romans passen. (Hamlet sogar reflektirt mehr über sein Wollen und Denken, als über sein Fühlen; er erscheint gegen Ophelia geradezu kalt.)

Wenn also ein Drama im Ganzen um so dramatischer und um so mehr der Natur entsprechend erscheint, je mehr das Gefühl „im Grunde bleibt" und nur die Handlungen als seine Früchte an die Oberfläche treibt, je naiver, d. h. ihres Gefühls unbewußter, sich die Personen bewegen, so würde es doch der menschlichen Natur nicht gemäß seyn, wenn keine Macht der Welt im Stande wäre, so das Gefühl in seiner Tiefe aufzuwühlen, daß es gewaltsam seine Hülle sprengt, und die jubelnde oder gequälte Brust sich in einer Herzensergießung Luft macht. Wird so durch eine genügend starke

Veranlassung die Schranke der das Gefühl verschließenden Schaam gesprengt, dann ist die Wirkung nicht nur rührend, sondern zugleich erhebend — im höchsten Grade: erschütternd — und ist das Gefühl schmerzlich: tragisch. Nur die Größe der das Gefühl zum Durchbruch bringenden Veranlassung unterscheidet das erlaubte Rührende von dem unerlaubten. Ein von kleiner Veranlassung hervorgerufener Schmerz kann wohl traurig, aber nicht tragisch seyn. Eine Klage um die ermordete Gattin kann großartig wirken, während fast dieselben Worte, auf einen todtgetretenen Kanarienvogel angewendet, wo nicht lächerlich, doch rührselig im schlimmsten Sinne wirken würden. Ganz ähnlich ist das Verhältniß bei demjenigen Edelmuth oder Großmuth, die auf würdige, und denen, die auf kleinliche Veranlassungen angewendet, zum Vorwurf künstlerischer Behandlung genommen werden, wie die vielen abgeschmackten Großmuthsschlüsse in Schauspielen zu Ende des vorigen Jahrhunderts beweisen.

Wo ein schwächliches Geschlecht zu sensible Nerven hat, um die Erschütterungen ächter Tragik zu vertragen, und noch nicht verkommen genug ist, um auf jedes Surrogat derselben zu verzichten und sich bloß mit elenden Possen und Schaustellungen zu begnügen, da stellt sich das Rührstück ein. Dasselbe schöpft die Stoffe mit Vorliebe aus der gesellschaftlichen Sphäre seines Publikums, was den Vortheil gewährt, daß dieses wie die Schauspieler sich recht heimisch darin finden, vermeidet ängstlich alle tiefer gehenden Conflikte (z. B. bei Iffland ist ein Conflikt um 6000 Thaler schon zu erschütternd, aber 5000 geht eben noch), und ist zum Ersatz so verschwenderisch mit Gefühlen, namentlich edlen, sittlichen, biedermännischen, zärtlichen, weichen und rührenden, daß der Zuschauer jene eigenthümlichen reflektorischen Empfindungen im nervus vagus aufsteigen spürt, die den antiperistaltischen Vorgefühlen des Ekels oder denen nach reichlichem Genuß flauer Speisen nahe verwandt sind. — Das bürgerliche Trauerspiel steht der Gefahr nahe, wegen Unbedeutendheit der Conflikte zum Rührstück zu werden, und erfordert es große Mühe des Dichters, um diese Klippe zu vermeiden; gelingt ihm dieß aber, und findet er einen Stoff in bürgerlicher

Sphäre mit wahrhaft hohen und starken Conflikten, so steht ein solches Drama an Kunstwerth auch keinem andern nach. — Daß die Griechen und Shakespeare so ganz frei von rührseligen Velleitäten waren, ist nur durch Abwesenheit der Frauen im Theater erklärlich, so wie der Eintritt und die allmählig von denselben eroberte Herrschaft die Herrschaft des Rührstücks begründeten und selbst heute noch aufrecht erhalten, wo doch schon ein frischerer Hauch im Publikum weht als bis vor zwanzig Jahren.

Das Gräßliche.

Es hat sich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eine Romantik des Gräßlichen entwickelt, welche namentlich durch Victor Hugo auch in das Drama Eingang gefunden hat. Um die Berechtigung dieses Elements zu prüfen, werden wir nach und nach verschiedene Bedeutungen desselben als unzuläßig zu eliminiren haben, bis wir diejenige übrig behalten, welche allein mit einem gewissen Schein des Rechts es wagen darf, sich an die Stelle des Tragischen setzen zu wollen.

Zunächst wird man zwischen solchem Gräßlichen zu unterscheiden haben, welches in der Sitte der Zeit thatsächliche Begründung findet, und solchem, welches dieser Begründung entbehrt und deßhalb auf den Zuschauer fremd, abstoßend und widerwärtig wirken muß. Wenn z. B. Laube in der Bernsteinhexe die Folterinstrumente sehen läßt, durch die ein unschuldiges liebliches Mädchen zur Selbstverleumdung gezwungen werden soll, so daß der Zuschauer jeden Augenblick die Applikation derselben auf das schon in der schrecklichsten Seelenqual befindliche Opfer erwarten muß, so wirkt dieß abstoßend, weil unsre Zeit die Folter nicht mehr kennt, während vor 1—200 Jahren solche Scene in einem Drama ganz an ihrem Platze gewesen wäre und eine ungetrübte ästhetische Wirkung hätte hervorbringen können, weil das Publikum an dieß Verfahren thatsächlich gewöhnt war. Ein anderes vielleicht noch schlagenderes Beispiel ist die Blendung, die früher sowohl als Strafe wie als Vorsichtsmaßregel gegen Prätendenten sehr beliebt war. Königs

Oedipus Selbstblendung, Glosters Blendung im Lear, selbst die Scene im König Johann, wo Prinz Arthur nur geblendet werden soll, wirken heute auf uns widerwärtig, während sie in ihrer Zeit ästhetisch gerechtfertigt waren. Aber die ästhetische Anschauung ist eben nicht unabhängig von der allgemeinen Sitte eines Zeitalters, und kann sich nicht allein darauf berufen, dem wirklichen Charakter der abgebildeten Periode treu zu seyn; sie muß den Gewohnheiten des gegenwärtigen Publikums nothwendig Rechnung tragen. Dazu kommt noch die Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung im Drama, die vieles unerträglich macht, was die so viel mattere epische Form noch sehr wohl verträgt. Auch das ist dabei nicht zu vergessen, daß, je gebildeter ein Publikum wird, und je mehr die Schaubühne durch äußere Mittel die vollständigste Illusion realistisch hervorzurufen bemüht ist, desto weniger der Phantasie an innerer Hervorbringung der Illusion zugemuthet werden darf. Es ist vielleicht zu bedauern, daß die Gegenwart in dieser realistischen Richtung durch geschlossene Dekorationen u. s. w. das Möglichste zu leisten sucht, aber es ist die Thatsache weder zu bestreiten noch zu ändern, sondern man muß mit ihr rechnen. Deßhalb muß der heutige Dramatiker mit Morden und Blutvergießen weit sparsamer und vorsichtiger seyn, als es z. B. Shakespeare und selbst noch Schiller nöthig hatte, weil die Ungewohnheit und Unfähigkeit des Zuschauers, die nöthige Illusion selbstthätig in sich zu erzeugen, sofort die erschütternde Wirkung in die lächerliche umschlagen läßt. Es ist somit für den heutigen Dichter eine Hauptschwierigkeit, die Leute, die nothwendig umkommen müssen, auf schickliche Weise aus der Welt zu bringen.

Das Zweite, was wir von dem Gräßlichen auszuscheiden haben, ist alles dasjenige, was geeignet ist, *die Wollust der Grausamkeit* zu reizen, jenen Trieb, der so tief in der menschlichen Natur begründet ist, daß die Phrenologie ihn als besonderes Grundvermögen anerkennt, jenen Trieb, der die Menschen sich nach öffentlichen Hinrichtungen drängen heißt, der die alten Römer nicht bloß panem, sondern auch circenses fordern ließ, und noch heute dem Spanier die Stierkämpfe zur Leidenschaft macht. Dieser

moralisch höchst verwerfliche und gefährliche Trieb, der das eigentlich Teuflische im Menschen repräsentirt, das dieser allein vor allen Thieren voraus hat, darf von der Kunst auf keinen Fall angeregt und gekitzelt werden, da sie damit nicht nur aus ihrem eigenen Gebiet heraustritt, sondern sogar die Unsittlichkeit befördert. Die rohe materielle Art dieser Effekte, wie sie in den Sensationsromanen für Dienstboten gefunden wird, widerstrebt ihrer Natur nach der Bühne, obwohl brennender Scheiterhaufen und möglichst natürlicher Schwindsuchtstod schon ganz hübsche Anfänge dazu sind; indessen gibt es ein schlimmeres Raffinement der Grausamkeit als das materielle, nämlich ein geistiges, und dieses wirkt, wenn es die Wollust der Grausamkeit beim Zuschauer anstachelt, noch weit demoralisirender als das erstere. Man denke in Ermangelung eines bessern Beispiels an Tribouletts Geistesqualen in Victor Hugo's „le roi s'amuse.“ Auch die Behandlung des alten Moor durch Franz Moor trägt diesen Charakter.

Ein drittes Element, das eliminirt werden muß, ist dasjenige Gräßliche, was die Lust am Grausigen und Schaurigen, d. h. am Geheimnißvoll-Schrecklichen, nährt. Was zunächst die Gestalten aus einer andern Welt betrifft, so ist zu bemerken, daß die Kunst ihrem Ziele, das Ideale zu verwirklichen, nur dann möglichst nahe kommen kann, wenn sie sich auf möglichst realen Boden stellt, daß aber unser rationalistisches Geschlecht weder die Visionen von Geistern und Gespenstern unter einem andern Gesichtspunkt als dem krankhafter, subjektiver Erscheinungen zu betrachten im Stande ist, noch auch den objektivirten Gestalten eines früheren Volksglaubens (Hexen, Kobolden ꝛc.) einen andern Platz als den im Mährchen und der Sage mehr einzuräumen vermag. Wenn also ein Dichter Geister und Gespenster in sein Drama verwebt, so muß er gegenwärtig auf die unmittelbare objektive Wirkung auf den Zuschauer in einem realistisch seyn wollenden Stücke (wie Hamlet) von vornherein verzichten und sich mit der durch die Affektion des handelnden Subjekts vermittelten Wirkung begnügen; wenn er uns aber die handelnde Mitwirkung objektivirter Gestalten des Volksglaubens zumuthet (Hexen im Macbeth), so zieht er heutzutage

dadurch seinem ganzen Stück den realistischen, historischen Boden unter den Füßen hinweg und rückt es in das dunkle Nebelreich der Sage zurück. Shakespeare war seinem Publikum gegenüber in beiden Punkten weit günstiger gestellt, wovon seine Stücke den Beweis liefern. Auf meine Person hat z. B. auf der Bühne das Auftauchen von Banquo's Geist bei der Tafel stets störend gewirkt, und ich würde es vorziehen, den Platz leer zu lassen, da doch nur Macbeth allein die Erscheinung sehen soll.

Aber auch Shakespeare, der noch öfters Geister citirt, braucht dieselben niemals zu dem Zweck, auf den Zuschauer die Wirkung des Grauens hervorzubringen, sondern insofern eine solche Wirkung hervorgebracht wird, ist sie nur aus dem Grunde nicht zu umgehen, weil die Motivation des Stücks eine entsprechende Wirkung auf die handelnden Personen fordert. Ein grausiger Effekt ist also bei Shakespeare nie Selbstzweck, sondern nur Mittel für die Verknüpfung der Begebenheit.

Uebrigens sind Geister und Gespenster keineswegs die einzigen Mittel, die auf die Erregung dieser Art von Grauen hinwirken. Wer daran zweifelt, der lese z. B. T. A. Hoffmanns Schriften; insbesondere fällt mir eine Erzählung in den Serapionsbrüdern (Theil 4, S. 231—247) ein, die wohl an Schaurigkeit die grausenhafteste Gespenstergeschichte übertrifft. Solche Mittel sind eben so wenig ästhetischer Natur, wie die rieselnde Nervenempfindung (vornehmlich der Hauptnerven), welche sie hervorrufen; sie dienen zur Aufreizung einer Seite der Phantasie, die so wenig mit dem Schönen wie mit dem Erhabenen etwas zu schaffen hat; großentheils sind sie sogar abstoßend häßlich und ekelhaft, wie in der ebengenannten Erzählung. Wer producirend oder empfangend sich stark zu diesem Genre hingezogen fühlt, muß entweder an krankhafter Nervenüberreizung oder an völliger Geschmacksverirrung der Phantasie leiden.

Wenn wir nun aber wirklich alles dasjenige Gräßliche ausscheiden, welches entweder die Lust am Grausamen oder am Schaurigen reizt, und dasjenige, welches dem Zustand unserer Sitten nicht mehr entspricht, so bleibt doch noch eine Menge Gräßliches

übrig, welches durchaus nicht im Stande ist, eine tragische Wirkung zu erzielen. Wie nämlich das Rührende nur dann tragisch ist, wenn es groß genug ist, um erschütternd zu wirken, so ist das Gräßliche nur dann tragisch, wenn es innerlich genug ist, um rührend zu wirken. Das Gräßliche, was als ein rein äußerlich Gegebenes plötzlich uns entgegentritt, an Personen entgegentritt, die wir nicht kennen, oder die uns wenigstens gleichgültig sind, und aus Ursachen, die wir nicht verstehen, ein solches wird uns kalt lassen, oder nur die allgemeine Philanthropie erwecken, zugleich aber als Gräßliches uns schmerzlich zurückstoßen, und wir werden seinen Anblick zu fliehen suchen, wie den Anblick einer chirurgischen Operation. Also nicht auf das Maß der Leiden, die uns äußerlich vorgeführt werden, kommt es an, sondern auf das Maß, in welchem unser Empfinden in Mitschwingung versetzt wird; und dieses letztere ist ein Produkt aus dem Maß der objektiv vorgehenden Leiden und ihrer Fähigkeit, uns für sich zu interessiren und zu erwärmen. Das angeschaute Leid kann uns aber nur dann interessiren und erwärmen, wenn es uns ein nicht bloß äußerlich entgegentretendes bleibt, sondern für uns innerlich wird, wenn wir uns für die leidenden Personen überhaupt und für ihre Lage interessiren, wenn wir die Entstehung der Leiden aus ihren nothwendigen Ursachen verstehen, und es nachzufühlen gezwungen sind, wie tief die Personen von denselben ergriffen werden müssen. Hieraus ergibt sich, daß es für die Wirkung des Dramas nur nachtheilig seyn kann, wenn es uns Personen als leidend vorführt, für die wir noch kein Interesse gefaßt haben, oder wenn es uns Leiden vorführt, deren ursächliche Entstehung und Motivation uns nicht hinlänglich klar geworden ist.

Sind aber die Bedingungen erfüllt, welche das Gräßliche für uns zugleich tiefinnerlich und rührend machen, dann freilich wird (mit Berücksichtigung der obigen Einschränkungen) die Wirkung um so stärker und nachhaltiger seyn, je größer und tiefer das Leid, je furchtbarer das Gräßliche ist.

Wir haben bei diesen Betrachtungen bestätigt gefunden, was Lessing aus Aristoteles folgert, daß sowohl von Mitleid als auch

von Schrecken oder Erschütterung (φόβος) jedes nur in dem Sinne tragisch verwendbar ist, als es das andere schon von selbst einschließt, andrerseits aber haben wir auch das Gebiet, wo beide gesondert auftreten können, sehr reichhaltig gefunden, und aus dieser Einseitigkeit zwei der wichtigsten Verirrungen des Dramas begriffen.

Mitleid und Erschütterung.

Wenn wir in den vorigen Abschnitten Rührung oder Mitleid und Schrecken oder Erschütterung als die beiden Seiten dessen erkannt haben, was die tragische Wirkung hervorbringt, so wollen wir nun nach Ausscheidung der einseitigen Uebertreibungen dieser Affekte das psychologische Wesen derselben näher bestimmen, um zu erkennen, ob sie an und für sich einen ästhetischen Werth beanspruchen können, oder ob sie nur als Mittel zu einem höheren Zweck einen Werth besitzen. Sollte sich das letztere herausstellen, so werden wir in dem dann folgenden Abschnitt nach dem Zweck zu forschen haben, welchem Mitleid und Erschütterung als Mittel dienen und welcher alsdann selbst das Wesen des Tragischen uns enthüllen muß.

Das Mitleid ist diejenige Empfindungsresonanz, welche auf schmerzliche Gefühle Anderer mit Gefühlen von entsprechendem Charakter antwortet, also auf Wehmuth mit Wehmuth, auf Trauer mit Trauer, auf Angst mit Angst u. s. w. — Das Mitleid ist also ein Gattungsname, der die verschiedensten Schmerzempfindungen unter sich begreift, welche aber alle darin übereinkommen, daß sie nicht direkt durch entsprechende Motive, sondern indirekt durch Resonanz mit einer gleichen an einem Andern wahrgenommenen Empfindung entstanden sind und sich dieser indirekten Entstehungsweise bewußt sind. Insofern also alles Mitleid wirkliches Leid oder Schmerzempfindung ist, kann es unmöglich angenehm, sondern nur unangenehm seyn, an welchem Resultat die indirekte Entstehungsweise nichts zu ändern vermag. Mithin muß das Mitleid noch einen andern Faktor in sich enthalten oder unmittelbar aus sich erzeugen, der es möglich macht, daß man in dem Mitleid (wir

sprechen hier nicht vom Drama) auch eine Lustempfindung hat. Diese kann, wenn wir die Schadenfreude und die Wollust der Grausamkeit ausschließen, in nichts anderm bestehen, als in dem Contrast zwischen dem Zustande des Bemitleideten und des Bemitleidenden, durch welchen letzterer zum Bewußtseyn und zum Genuß seiner eigenen Schmerzfreiheit, wenigstens seiner Freiheit von diesem so eben bemitleideten Leid gelangt. (Ich bemerke hierbei, daß jeder Genuß durch den Contrast mit der Vorstellung des Gegentheils gehoben wird, und ohne diesen Contrast sehr bald aufhört, als Genuß empfunden zu werden.) Es wird diese Annahme, welche die einzige mir bekannte und anscheinend auch die einzig mögliche zur Erklärung der im Mitleid enthaltenen Lust ist, dadurch gestützt, daß je sittlich hochstehender, je zartfühlender und gebildeter der Mensch ist, um so mehr das Leid im Mitleid diese Lust überwiegt, die immerhin ein, wenn auch berechtigter und natürlicher, doch roher Egoismus ist. Der Zartfühlende vermeidet den Anblick fremden Leides, dem er nicht helfen kann, während der rohere Naturmensch es um dieser egoistischen Lust willen aufsucht. Das Mitleid ist ein uns von der Natur als geringes Gegengewicht gegen den Egoismus eingepflanzter Instinkt; aber der Egoismus weiß auch dieses für seine Zwecke auszubeuten und schwächt zugleich durch seine Empfindungszuthat offenbar die von der Natur beabsichtigte Wirkung jenes Instinktes, zur selbstverleugnenden, opferwilligen Hülfe anzutreiben. Mithin muß jede Bemühung, das Mitleid als Quelle der Lust auszunutzen, das Zartgefühl beleidigen und einen verschlechternden Einfluß auf die Sittlichkeit üben, was beides die Poesie gewiß nicht darf. Dieß Verhältniß wird nicht dadurch verändert, wenn das Leid, welches das Mitleid hervorruft, ein bloß vorgestelltes, erdichtetes ist; denn die Gewöhnung, sich zu diesem erdichteten Leid auf gewisse Weise zu verhalten, würde man später unfehlbar auch auf das Wirkliche übertragen. Wir sehen also: was am Mitleid Lust ist, darf nimmermehr Kunstziel seyn, was aber daran Schmerz ist, natürlich erst recht nicht, denn es wäre widersinnig für jegliches Wesen, den Schmerz um seiner selbst willen zu erstreben.

Wir kommen zu dem andern Element, welches wir das Er-

schütternde, Schreckliche, Furchtbare, Entsetzliche oder Gräßliche nannten. Keins dieser Worte bietet eine zutreffende Bezeichnung, obwohl man aus ihrer Zusammenstellung wohl das erkennen kann, um was es sich handelt. Erschütterung ist zu weit; es gibt viele Erschütterungen, die aus ganz andern Ursachen als den hier gemeinten hervorgehen; sie ist aber ein nothwendiges Requisit; nur insofern es eine gewisse Art der Erschütterung hervorbringt, kann das Furchtbare, Schreckliche u. s. w. tragisch auf uns wirken. Die Erschütterung bezeichnet also nur das Maß des Eingriffs in unsern psychischen Organismus, unterhalb dessen das Tragische nicht zu Stande kommen kann. Schrecken bezeichnet eine überraschende Plötzlichkeit dieses Eingriffs, welche für gewöhnlich nicht beabsichtigt seyn kann. Entsetzen würde am besten die Art der Erschütterung charakterisiren, wenn es nicht bloß den höchsten Grad derselben bedeutete, ebenso wie das Gräßliche im Allgemeinen einen zu hohen Grad bezeichnet, abgesehen davon, daß es etymologisch auf gräußlich und Grausen zurückweist, was uns freilich im gegenwärtigen Sinne nahezu entschwunden ist. Dem Gesuchten am nächsten möchte noch das Furchtbare kommen, indem dasjenige, was geeignet ist Furcht zu erwecken, meistens auch noch andere Empfindungen gleichzeitig hervorruft, so daß also objektiv das Furchtbare weit mehr besagt als subjektiv die Furcht.

Aristoteles, der überkurze, und sein Wiederhersteller Lessing geben in diesem Punkt leicht Anlaß zu schiefen Auffassungen. Lessing citirt (kl. Ausg. VIII, S. 122) eines Kunstrichters Worte: „Das Schrecken entspringt ohnstreitig aus einem Gefühl der Menschlichkeit: denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich vermöge dieses Gefühls bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen.“ Wenn diese Erklärung nicht eben geschickt ist, so läßt sich doch erkennen, daß etwas ganz richtiges gemeint ist. Lessing aber sagt (S. 123): „Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht . . . Dieses Schrecken . . . ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstände.“

Ich schreibe hier nicht gegen die Auslegung des Aristoteles, sondern gegen den Grund, weßhalb es nach Lessing dem Aristoteles unmöglich gewesen wäre, dieses Schrecken zu meinen. Wie hinfällig derselbe ist, zeigt Lessing selbst S. 127 und 135—136 wo er sagt, „daß der Aristotelische φόβος ebenfalls keine besondere von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sey," daß auch er „von dem Wort Mitleid schon eingeschlossen wird." Ja er sagt sogar (S. 136): „Wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen können."... Was also hier nicht hindern kann, den φόβος besonders neben dem Mitleid aufzuführen, hätte auch für jene Bedeutung des Schreckens es nicht hindern können, da nach Lessing beide vom Mitleid eingeschlossen werden. Letzteres ist aber nach meiner Meinung für beide unrichtig, da wir im Vorhergehenden zur Genüge gesehen haben, daß sowohl die mitleidige Rührung ein großes Feld hat, wo sie nicht mit Erschütterung und Schrecken verknüpft ist, als auch das Schreckliche ein weites Feld hat, wo es nicht im Stande ist, unser Mitleid zu rühren, womit die relative Unabhängigkeit beider von einander genugsam dargethan ist. Ebenso wie jene Erschütterung ist aber auch diese Furcht vom Mitleid unabhängig, welche Lessing folgendermaßen bestimmt: „Seine (des Aristoteles) Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unsrer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können, es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Wort diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid." Erst daraus, daß wir das Mitleid in dieser Weise als Furcht auf uns selbst reflektiren, soll die Begründung der Regel folgen, daß kein ganz Nichtswürdiger zum tragischen Helden gewählt werden dürfe; offenbar ergibt sich aber dieselbe schon daraus zur Genüge, daß in solchem Falle Haß, Abscheu und Verachtung das Entstehen des Mitleids verhindern.

Es ist klar, daß die Thätigkeit, mein Mitleid auf mich selbst als auf einen Gegenstand, der ähnlichen Leiden ausgesetzt ist, zu beziehen, eine nicht im Mitleid selbst unmittelbar und unvermeidlich gegebene, sondern erst darüber hinaus hinzukommende Reflexion ist; noch mehr aber gilt dieß von der durch diese Reflexion in mir erweckten Empfindung der egoistischen Furcht. Das Mitleid kann sehr wohl ohne beide bestehen, ja es wird um so mehr ohne diese beiden bestehen, je selbstvergessener der Mensch im Mitleiden aufgeht, je mehr seine alles auf sich beziehende Selbstsucht gegen die Nächstenliebe und das Mitgefühl mit dem leidenden Nächsten zurücktritt. Dagegen wird, je weniger der Mensch einer Selbstverleugnung und reinen Nächstenliebe fähig ist, diese egoistische Furcht beim Anblick fremden Leidens um so stärker werden, und nach dem Gesetz der beschränkten Totalsumme der gleichzeitigen Gefühle die Stärke des Mitleids um so mehr herabdrücken, je stärker sie wird. Ja sogar es setzt diese egoistische Furcht gar nicht einmal das Mitleid als Bedingung voraus, denn in einem für den Nächsten völlig herzlosen Egoisten kann bei ängstlicher Gemüthsart diese Furcht durch den Anblick fremder Leiden im höchsten Maße geweckt werden, ohne daß eine Spur von Mitleid aufkommt, vielleicht sogar statt dessen Schadenfreude besteht. Man sieht, daß Lessing, sowohl was die Unabhängigkeit der Furcht und des Schreckens vom Mitleide betrifft, als auch was die Fähigkeit dieser egoistischen Furcht betrifft, als Ziel des künstlerischen Eindrucks zu dienen, sich sehr im Irrthum befand. Denn diese egoistische Furcht kann noch weit weniger ästhetische Absicht seyn, als die vorhin erwähnte egoistische Lust, die sich mehr oder minder mit der Schmerzempfindung des Mitleids zu verknüpfen pflegt, da Furcht an und für sich eine unangenehme Empfindung ist. Die Kunst darf überhaupt auf keinen Fall sich einer Hätschelung des Egoismus dienstbar machen; denn wenn derselbe auch, wie im Falle dieser Furcht noch nicht unsittlich ist, so ist er doch allemal die Triebfeder, und zwar die einzige Triebfeder, um unter Umständen unsittlich zu werden, so daß in der That alles, was die Selbstsucht übt, nährt, stärkt oder hätschelt, indirekt die Anlage und

Neigung zur Unsittlichkeit stärkt und großzieht. Wenn aber die Kunst auch durchaus niemals moralische Ziele verfolgen darf, so darf sie doch noch weit weniger solche verfolgen, die der Unsittlichkeit, sey es direkter oder indirekter Weise, Vorschub leisten. Solche Wirkungen sind nicht nur als Ziele ganz verwerflich, sondern sie sind sogar als bloße Mittel höchst bedenklich und gefährlich, da leicht der üble Einfluß des Mittels den guten Einfluß des Zwecks übersteigen kann. Nein, gerade die Kunst soll uns zeitweilig (wie die Philosophie dauernd) von der Engherzigkeit des Egoismus erlösen, daß der sich dehnende Geist einmal frei aufathmen kann, losgelöst von dem Prometheusfelsen der Ichheit, an den uns die Natur mit den Fesseln der Individuation geschmiedet hat! Wie erbärmlich und verachtenswerth wäre die Kunst, wenn ihres Könnens Ende wäre, die Selbstsucht zu witzigen, indem, wie Lessing behauptet (VIII. S. 136), das Mitleid mit dem Schluß der Tragödie verraucht „und nichts von all den empfundenen Regungen in uns zurückbleibt, als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Uebel für uns selbst schöpfen lassen."

Was nun die durch das Schreckliche hervorgebrachte Erschütterung anbetrifft, so schließt Lessing dieselbe nicht etwa von der tragischen Wirkung aus, sondern er schließt sie bereits im Mitleid mit ein, während wir gesehen haben, daß sie wegen ihrer relativen Unabhängigkeit vom Mitleid eine abgesonderte Betrachtung verdient. Wenn wir Lessings Behauptung bestreiten mußten, daß jene egoistische Furcht nur erst durch das Mitleid hervorgerufen werden kann, so werden wir sie nunmehr dahin zu berichtigen haben, daß sie allerdings, wenn sie sich zu einer gewissen Größe erheben soll, diese Erschütterung als nothwendige Bedingung voraussetzt. Die Erschütterung, welche das Furchtbare hervorruft, würde also unter allen Umständen als Durchgangsstufe zur Erweckung jener Furcht bestehen bleiben müssen, wenn es auf letztere überhaupt ankäme. Für uns hingegen, die jene Furcht als Ziel wie als Mittel verwerflich gefunden haben, behauptet jene Erschütterung durch das Schreckliche ihre volle selbstständige Bedeutung, und zwar werden wir nunmehr ihren principiellen Unterschied

vom Mitleid dahin definiren können, daß sie aufs Allgemeine wie das Mitleid auf das Besondere geht. Wenn Lessings egoistische Furcht davor bebt, daß das angeschaute Uebel gelegentlich auch einmal das eigene liebe Ich treffen könnte, wenn das Mitleid in der vollen Versetzung auf den individuellen Standpunkt des Leidenden, also gleichsam in einer Ausdehnung des Ich auf den Nächsten und in dem Fühlen des Schmerzes dieses besonderen in das Interesse aufgenommenen Individuums besteht, so dehnt die Erschütterung vor dem Furchtbaren das Ich gleichsam ins Absolute aus, oder was dasselbe ist, vergißt die Besonderheit dieses leidenden Individuums ebenso sehr wie das eigene Ich, und erbebt vor der sinnlichen Anschauung, daß überhaupt solches Leid existiren kann, daß es Raum findet auf Erden; die Erschütterung gilt also nur der allgemeinen Möglichkeit dieses Leidens, welches durch die Verwirklichung zur Anschauung gebracht, und, wie wir später sehen werden, als Nothwendiges, nicht zu Vermeidendes sich der Erkenntniß aufdrängen muß. Wenn nun aber die Erweckung der egoistischen Furcht unmöglich das Ziel dieser allgemeinen Erschütterung seyn kann, welches sie rechtfertigte, so kann sie noch weit weniger sich selber rechtfertigen, denn die durch Wahrnehmung eines Schrecklichen hervorgerufene Erschütterung kann (abgesehen von Schadenfreude, Wollust der Grausamkeit, und der egoistischen Lust des Contrastes) an und für sich unmöglich eine wohlthuende Erschütterung, unmöglich eine angenehme Empfindung seyn, sie ist immer ein rauher Riß in die Saiten des Herzens, der für jedes feinfühlige Gemüth nur einen Mißklang hervorbringen kann. Erinnern wir uns nunmehr, daß zur tragischen Wirkung diese Erschütterung mit der Rührung des Mitleids vereint seyn muß, so erkennen wir als dasjenige, worauf die tragische Wirkung beruht, zwei unangenehme Empfindungen, den harten mißtönenden Riß in die Saiten, und den schmerzlichen Nachklang derselben; denn alles was an Lust streifte, haben wir als dem Egoismus dienend und zur Unsittlichkeit führend, und somit als der Reinheit der Kunst unwürdig beseitigen müssen. Wie ist es aber in aller Welt möglich, daß die höchste poetische Kunstform, die Tragödie,

und der Genuß an derselben auf der Erregung zweier unangenehmer Empfindungen von möglichst großer Intensität beruhen soll? Die Sache ist so widersinnig, daß man entweder den ästhetischen Genuß an der Tragödie für eine Selbsttäuschung aus unlauteren Empfindungen erklären, und damit die Tragödie als Kunstform verwerfen, oder aber diese unangenehmen Empfindungen als bloßes Mittel betrachten und den Zweck aufsuchen muß, der nun eine so überschwängliche Befriedigung gewährt, daß nicht bloß die mit den Mitteln gesetzte Unlust vergütet wird, sondern noch ein erheblicher Ueberschuß an Lust als Reingewinn des ästhetischen Genusses bleibt. Mit der Aufsuchung dieses Zweckes wollen wir uns im nächsten Abschnitt beschäftigen.

Das Wesen des Tragischen.

Aristoteles stellt als Ziel der Erregung von Mitleid und Schrecken die Reinigung (κάθαρσις) derselben und ähnlicher Leidenschaften auf. Ohne die über die Katharsis schon zusammengeschriebene Bibliothek durch neue Bemerkungen bereichern zu wollen, kann man zusammenfassend so viel sagen, daß sich aus der lückenhaften Beschaffenheit der Aristotelischen Poetik wohl constatiren läßt, was er mit dieser Katharsis nicht gemeint hat, aber nicht mit Gewißheit bestimmen läßt, was er mit derselben gemeint hat, und noch weniger, in wiefern das, was er damit gemeint haben kann, ihm als ein genügendes ästhetisches Ziel für jene an und für sich unangenehmen Mittel erschienen seyn kann. Was er nicht damit gemeint haben kann, ist eine sittliche Läuterung dieser Leidenschaften, da diese eben ein ethischer und kein ästhetischer Zweck wäre, zwei Gebiete, vor deren Verwechselung oder Verwirrung man sich aufs sorgfältigste zu hüten hat. Nicht nur wäre bei der Bitterkeit aller moralischen Arzeneien der Genuß bei einer solchen Annahme unerklärlich, sondern es würde durch dieselbe überhaupt das ästhetische Moment als solches vernichtet, wenn ein sittliches an seine Stelle träte. Wenn aber keine ethische, so kann die Katharsis nur eine psychygienische (seelendiätetische) oder eine religiös-

mysteriöse Bedeutung haben. Insofern diese beiden Richtungen indirekt einen günstigen sittlichen Einfluß üben können, gilt die vorige Ablehnung auch für sie; unmittelbar betrachtet aber erscheint die seelendiätetische Wirkung als eine bloße Klugheits- oder Zweckmäßigkeitsrücksicht, die religiös-mysteriöse Wirkung als ein von Aristoteles völlig unbestimmt gelassenes Problem. Daraus, daß etwas der Gesundheit meiner Seele zuträglich ist, folgt nicht im geringsten, daß es mir angenehm ist, oder daß ich es aus andern Gründen anwenden solle, als aus vernünftiger Erwägung seiner Zweckmäßigkeit; diese Auffassung wäre also, ganz abgesehen von ihrer flach rationalistischen Engherzigkeit, wiederum unfähig, den hohen unmittelbaren Genuß an der Tragödie zu erklären, welcher trotz der Schmerzhaftigkeit der Mittel unstreitig vorhanden ist und doch mit vernünftiger Ueberlegung aus Klugheitsrücksichten gar nichts zu thun hat. Die andere Annahme einer religiös-mysteriösen Wirkung kann nur darum nichts erklären, weil sie selbst erst der Erklärung bedarf, um verständlich zu werden. Wir kommen später auf dieselbe zurück.

Es gibt eine neuere Anschauung, die den tragischen Genuß wesentlich auf den Anblick des Waltens einer göttlichen Gerechtigkeit zurückführt, welche die Tugend belohnt und die Schuld bestraft. Man könnte diese Auffassung möglicherweise mit der religiös verstandenen Katharsis in Beziehung zu setzen versucht seyn; jedoch liegt die unbeschreibliche Seichtheit und Plattheit derselben so auf der Hand, daß heutzutage wohl kein Aesthetiker mehr wagen würde, sie in dieser Form aufrecht halten zu wollen, es müßte denn jemand seyn, der eine „christliche Aesthetik" schreibt. Erstens weiß ein jeder, daß in der Wirklichkeit Leiden und Freuden ohne Unterschied vertheilt sind, denn „Gott läßt seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte;" ja sogar der Tugendhafte muß äußerlich im Durchschnitt mehr leiden, weil er seinen Vortheil minder rücksichtslos wahrnimmt, wenn schon ihm dieses durch sein inneres Bewußtseyn im Durchschnitt reichlich aufgewogen wird. Abgesehen davon, daß es ein roher Unverstand ist, der Allweisheit Gottes dadurch eine Schmeichelei machen zu wollen, daß man ihre Einrichtungen

in der wirklichen Welt in den Gebilden der Dichtung verbessert, könnte es nur ein kindisches Spiel genannt werden, sich an einer poetischen Verknüpfung der Begebenheiten mit einem erdichteten Walten sittlicher Gerechtigkeit religiös erbauen zu wollen, die der erfahrungsmäßigen Wirklichkeit widerspricht. Zweitens aber ist die sogenannte poetische Gerechtigkeit die haarsträubendste Ungerechtigkeit, da ihr selbst in den ausgeklügeltsten Dichtungen dieser Art immer noch jede Proportionalität von Schuld und Strafe fehlt, indem der Held immer gleichmäßig untergeht, mag seine Schuld ein Vatermord oder ein Verstoß gegen zufällige conventionelle Ordnungen seyn. Drittens endlich zeigen, wie bekannt, die tragischen Meisterwerke eine Gerechtigkeit in diesem Sinne durchaus nicht, am allerwenigsten eine Belohnung der Tugend, welche doch das unentbehrliche Correlat zu einer göttlichen Bestrafung der Schuld wäre.

Es ist überhaupt ganz verkehrt, bei Betrachtung eines Dichtwerks von moralischen Gesichtspunkten auszugehen. Die moralischen Momente treten stets in imperativischer Form auf, und fordern, was geschehen soll; die Poesie aber hat es als Nachahmung einer vollendeten Wirklichkeit nicht mit dem zu thun, was geschehen soll, sondern mit dem, was bei Vorhandenseyn der und der Motive, in der und der Stärke, einzig und allein geschehen kann und muß. Die sittlichen Momente sind natürlich in der Poesie von höchster Wichtigkeit, indem sie als hervorragende Motive neben andern Motiven auf die handelnden Personen wirken; für die Zuschauer aber sind sie nunmehr nicht als sittliche Momente, sondern als Motive der handelnden Personen von Bedeutung, d. h. aber als Naturmächte unter andern Naturmächten, wie Gefühlen und Leidenschaften. Wollte der Zuschauer dieselben als sittliche Momente auf sich wirken lassen, so würde er damit in die Handlung selbst als Betheiligter hineintreten, also sich in seiner Eigenschaft als über dem Ganzen schwebender unbetheiligter Zuschauer aufheben, er würde die unmittelbare Unbetheiligtheit des Willens in sich aufheben, welche, wie Kant und Schopenhauer nachgewiesen haben, die unerläßliche Bedingung jedes Kunstgenusses ist. Wie nur derjenige im Stande ist, die Welt und das menschliche

Handeln philosophisch zu betrachten, der sie nach Spinoza's Ausdruck interesselos wie mathematische Figuren ansieht, so kann nur derjenige das Dichtwerk ästhetisch genießen, der der ganzen dargestellten Handlung ein rein objektives Interesse bewahrt, aber nicht sich in ein subjektives Interesse an den einzelnen Personen und deren Handlungen hineinziehen läßt. Wenn zu der kalten Ruhe der philosophischen Betrachtung nur wenige Menschen die nöthige Selbstvergessenheit finden können, und die meisten vor diesem Verhalten wie vor einer Vivisektion zurückschaudern, so macht die Kunst und Dichtung dieses Verhalten viel leichter, erstens weil sie nur erdichtete, keine wirkliche Handlungen als Betrachtungsobjekt vorführt, und zweitens weil ihre Form anschaulich ist im Gegensatz zu der abstrakten der philosophischen Betrachtung, welches beides zusammen dahin wirkt, daß der Zuschauer, ohne es selbst recht zu wissen, in jene Freiheit dem Gegenstand gegenüber gesetzt wird, in welcher die Motive nicht unmittelbar nach ihrem Inhalt auf ihn wirken, sondern nur nach ihrer Wirksamkeit auf die Betheiligten von ihm gewürdigt werden. Erst hiedurch wird im Gemüth des Zuschauers der nöthige leere Raum für das Mitleid und die Erschütterung geschaffen, welche als Resonanzempfindungen durch die von den Motiven in den handelnden Personen hervorgebrachten Wirkungen erzeugt werden, während bei einer unmittelbaren Betheiligung des Interesses der Platz, den dieses Mitempfinden einnehmen sollte, schon von der durch das Motiv direkt erzeugten Wirkung besetzt seyn würde.

Ich will dieß durch ein Beispiel noch deutlicher machen. Wenn man einen Bauer in den Hamlet führt und derselbe sich vor der Erscheinung des Geistes von Hamlets Vater selbst fürchtet und erschüttert, so wird das Mitgefühl mit der Erschütterung des Sohnes keinen Platz in dem Gemüth dieses Bauern finden, und hiedurch nicht nur die beabsichtigte Wirkung ausbleiben, sondern ihm auch weiterhin das Verständniß für die durch die Erscheinung im Hamlet hervorgerufene dauernde Stimmung fehlen. — Ganz eben so wird die poetische Wirkung und der Begriff der ästhetischen Anschauung zerstört, wenn der Zuschauer diejenigen Verhältnisse, von welchen

die handelnden Personen als von sittlichen Momenten motivirt werden, ebenfalls als sittliche Momente auf sich wirken läßt, statt sie nach ihrer physischen Wirksamkeit im naturgesetzlichen Getriebe der Motivation aufzufassen. Machen wir von dieser allgemeinen Wahrheit eine besondere Anwendung, so ergibt sich, daß, wenn in gewissen Dramen bei folgerichtiger Entwickelung der Handlung Umstände vorkommen, welche von den handelnden Personen als Schuld und Strafe gefaßt werden, diese Momente vom Zuschauer ebenfalls nur als physische Elemente, d. h. als Ursachen und Wirkungen in dem causalen Zusammenhang der Begebenheiten, gefaßt werden dürfen, — wir wollen bald sehen, in welcher Weise.

Die Poesie ist die ewige Geschichte des Herzens; sie ist deßhalb philosophischer als die Geschichte, weil ihre Wahrheit ewig wie die der Logik, nicht einmalig wie die der Geschichte ist. Nicht die äußere Begebenheit, sondern die innere macht erst die Poesie. Diplomatische Transaktionen können das Schicksal von Völkern umwälzen, ohne eine Spur von Poesie zu haben. Nur dadurch, daß die äußere Begebenheit Rahmen, Ursache und Wirkung einer inneren Begebenheit ist, wird sie fähig, Gegenstand der Dichtung zu werden; denn nur die den unsern verwandten Gefühle und Leidenschaften sind fähig uns zu erwärmen, mögen sie nun in wenigen Einzelnen, oder in den großen Massen (Epos), mögen sie uns singulär oder collectiv vorgeführt werden. Das Gefühl ohne Begebenheit kann Poesie geben (Lyrik), niemals die fühllose Begebenheit; die Handlung ist nur das Darstellungsmittel des eigentlich interessanten innern Vorganges. Ohne innere Begebenheit, ohne Bewegung ist keine Poesie möglich, und selbst die scheinbare Ruhe des idyllischen Stimmungsbildes wird nur dadurch anziehend, daß ein zarter Windhauch in dem stillen Binnensee liebliche Furchen kräuselt und der gefällige Zuschauer sich mit Abstraktion von allen Größenverhältnissen an dem Spiel als solchen ergötzt. Absolute Ruhe kann nie poetisch seyn, sondern nur malerisch. Moment der Bewegung ist das durch ein Motiv erregte Begehren. Würde dasselbe sogleich befriedigt, so wäre die Sache aus, so wie sie begann,

und es käme keine Begebenheit zu Stande. Würde die Befriedigung des Begehrens aber nur durch äußere Hindernisse verzögert oder verhindert, so würde die Spannung zwischen einem innern und einem äußern Element stattfinden und das Interesse sich auf die Beobachtung der im Kampf gegen die äußern Schwierigkeiten entwickelten Geschicklichkeit und Klugheit beschränken, d. h. die Dichtung stellt dann (wie viele Romane, Lustspiele und Intriguenstücke) nicht mehr eine Geschichte des Herzens, sondern des Kopfes dar, und kann dann wohl noch unterhalten und spannen, aber nicht mehr erwärmen, rühren und erschüttern. Dieß wird erst erreicht, wenn sowohl die Triebfedern der Bewegung als auch die retardirenden Elemente innerer Natur sind, d. h. wenn ein Kampf der Grundsätze, Gefühle, Begehrungen, Affekte und Leidenschaften untereinander eintritt. Je stärker dieser Kampf oder Conflikt ist, je höher die Sturmeswogen auf der empörten See der Leidenschaften schlagen, desto großartiger wird das Schauspiel seyn.

Der Conflikt ist das unentbehrliche Fundament jedes ächten Dichtwerks, welches Handlung vorführt. Aber der Conflikt ist auch nur das Fundament, die Krönung des Gebäudes ist die Versöhnung. Wie ein Musikstück zwar ziemlich lange sich in Dissonanzen bewegen kann, aber schließlich dieselben doch in eine Harmonie auflösen muß, so kann auch die Poesie den Conflikt nur als Anlauf und Durchgangsstufe brauchen, um seine Dissonanzen in harmonischer Befriedigung ausklingen zu lassen und mit voller Versöhnung zu schließen. Eine Dichtung ohne versöhnenden Schluß ist ein eben solches ästhetisches Unding wie ein Musikstück bloß aus Dissonanzen. Ein Drama, das mit klaffendem Conflikt schließt, ist wie ein Harfen-Präludium, das mit Zerreißen der Saiten endet; sein Anschauen wäre eine Marter, kein Genuß.

In der ächten Komödie (nicht Lustspiel) ist der Conflikt gar kein ernstlich gemeinter; der Zuschauer glaubt nicht an dessen Gefahr und ist von vornherein der heitern Lösung gewiß; dem entsprechend ist die Ursache des Conflikts meist nur ein Verstandesfehler, ein Versehen, ein Irrthum, eine Unkenntniß; könnte man diesen heben, so wäre die ganze Verwickelung des Stücks im Ent-

stehen verhindert; meistens löst Zufall oder Laune den Knoten, wie er ihn schürzte, und das Ganze ist nur Rahmen und Hintergrund, um dem Humor ein Feld für seine tollen Sprünge zu bereiten. Der Zuschauer will nichts weniger als gerührt werden (nichts ekelhafter als eine rührende Posse wie die Wiener Volksstücke), und erschüttert nur von Lachen; er schwebt also noch in einem ganz andern Sinne objektiv über der Handlung als im ernsten Drama, da in der Komödie ja schon die handelnden Personen selbst vermöge des Humors über ihrem eignen Handeln schweben. Freilich ist diese Komödie die Zersetzung der Kunstform des Drama's, wie der Humor die Zersetzung der poetischen Kunstform überhaupt ist (vgl. Goethe Bd. III. S. 260).

Im ernsten Schauspiel ist der Conflikt schon ein ganz ernst gemeinter und ist scheinbar ganz dazu angethan, zum tragischen Ausgang zu führen. Der Zuschauer nimmt mit voller Empfindung an der Handlung Antheil und wird gerührt und erschüttert, freilich das erstere bei weitem mehr, weil die höchste Erschütterung der tragischen Katastrophe ausbleibt. Die Pointe besteht nun in der Kunst des Dichters, den scheinbar unvermeidlichen tragischen Ausgang dennoch zu umgehen und einen friedlichen, versöhnenden Schluß herbeizuführen. Sieht man sich aber das Schauspiel genauer an, so findet man (wenn es nicht etwa eine verpfuschte Tragödie ist) einen wesentlichen Unterschied im Conflikt von dem eigentlichen tragischen Conflikt. Würde man nämlich dem Helden in dem entscheidenden Moment der That, welche den Knoten schürzt, die ganze Folge der (immer als nothwendig vorausgesetzten) Entwickelung vor Augen führen, so würde er stutzig werden und die That unterlassen. So würde z. B. Posthumus in Cymbeline, dem vollendetsten Schauspiel, das wir besitzen, gewiß seine leichtsinnige und eitle Wette unterlassen haben, welche die Verwickelung der Handlung herbeiführt.

Ganz anders stellt sich das Verhältniß in der Tragödie. Hier ist überhaupt nur ein solcher Conflikt wahrhaft brauchbar, der von Hause aus *unversöhnlich* ist.[1] Läßt nämlich der Conflikt die

[1] Goethe schreibt an Zelter: „*Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren*, da meine Natur *conciliant* ist. Daher kann mich der rein

Möglichkeit einer Versöhnung zu, so ist der tragische Ausgang ein unglücklicher Zufall, und das Stück hätte eigentlich ein Schauspiel werden müssen. Nur dann, wenn der Conflikt ein solcher ist, daß er mit Nothwendigkeit den Helden zum Untergange führt, nur dann wirkt er tragisch; ja man kann sogar behaupten: wenn der Fall wahrhaft tragisch seyn soll, so muß nicht nur der tragische Ausgang aus dem Conflikt, sondern auch schon der Conflikt selbst aus den Charakteren mit Nothwendigkeit folgen; es müßte der Held doch so handeln, wie er handelt, und wenn er auch die ganze causale Verkettung mit Gewißheit überblickte, durch die ihn diese That zum Untergange führt: nur ein solches nothwendig im Charakter des Helden prädestinirtes Leiden kann die wahrhaft tragische Erschütterung hervorrufen. — Wenn der Held zum Schluß des Stückes durch einen vom Dach fallenden Ziegelstein erschlagen würde, so würde dieß eine abgeschmackte Lösung seyn; aber jede im tragischen Conflikt sich einmengende Zufälligkeit wirkt ebenso abgeschmackt, sobald man sie sich nur ebenso nackt vor Augen stellt. Eine Einheit und innerer Abschluß der Handlung kann nur vorhanden seyn, wenn die Katastrophe sich als unvermeidlich nothwendiger Ausfluß des Conflikts darstellt, und nur dann wird die Erschütterung ihre volle erreichbare Größe erhalten, wenn sie sich davor zu entsetzen hat, daß nicht nur solches Leid wirklich auf Erden wandelt, sondern daß es nothwendig auf den Sterblichen lastet, daß der Charakter schon mit Nothwendigkeit sein tragisches Schicksal in sich trägt, das nur der Gelegenheit harrt, um den Menschen zu zermalmen, daß in jedem Menschen Conflikte ruhen, die ihrer Natur nach unversöhnlich sind, und daß es nur der Zufälligkeit der Verhältnisse zu danken ist, wenn sie nicht zum Ausbruch kommen. Diese starre unbeugsame Nothwendigkeit wußten die Griechen nur erst äußerlich in Gestalt des Fatums aufzufassen, die moderne Dichtung dagegen (Shakespeare) stellt dieselbe so dar, wie die neuere Philosophie (Spinoza) dieselbe nach ihrem wahren Wesen begreift, nämlich als innere Determination

tragische Fall nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich seyn muß."

der Willensakte. Wer die Lehre von der Determination der Willensakte aus dem Charakter und den äußern Verhältnissen nicht anerkennt, ist ebenso unfähig, die Aesthetik des Drama's, wie das Wesen des menschlichen Handelns überhaupt rationell zu begreifen, und wenn er das Drama genießen will, muß sein Geschmack unbewußter Weise das zum Richtmaß nehmen, was sein bewußtes Urtheil verwirft.

In dieser Nothwendigkeit der causalen Verkettung von Conflikt und Katastrophe haben wir dasjenige zu erkennen, was an der sogenannten tragischen Schuld und Sühne und der poetischen Gerechtigkeit Wahres enthalten ist. Der tragische Conflikt wird fast immer in einer speciellen Leidenschaft bestehen, welche durch besondere Charakteranlage begünstigt, und durch Configuration der Verhältnisse zur Bethätigung gereizt, sich über die Harmonie der Seelenkräfte in einseitiger Ueberhebung emporbäumt, und in Folge dieser Maßlosigkeit die Grenze irgend eines andern berechtigten Lebenselements verletzt, welches nunmehr gegen diese Beeinträchtigung seines Gebietes reagirt. Dieses reagirende Element kann entweder der berechtigte Wille einer andern Person seyn, oder es kann eine andere Leidenschaft seyn, deren Interesse mit dem der ersteren collidirt, oder aber es kann ein abstraktes Moment seyn, welches die Lebensformen der Gesellschaft bis zu einem gewissen Maße beherrscht, also eine politische oder sociale Ordnung, eine nationale oder Familien-Sitte, oder ein ethisches Princip. Man sieht jetzt, um wie viel der Begriff der Schuld zu eng ist, um die Verletzung der Harmonie der geistigen Lebenssphäre zu bezeichnen, aus welcher der Conflikt unmittelbar entspringt. Besteht der Kampf zwischen zwei Willen oder zwei Leidenschaften (Julius von Tarent, Braut von Messina), so kann er ein moralisch völlig indifferenter seyn; wendet er sich gegen eine positive Ordnung, die sich als Lebensform des Staats, der Gesellschaft oder der Familie historisch entwickelt hat, so kann er ebenfalls moralisch indifferent seyn; freilich kann er auch unsittlich sein, wie Coriolans Bekämpfung seiner Vaterstadt, er kann aber auch ebensowohl die höchste sittliche Weihe haben, wie das Auftreten eines Reformators, und nicht

selten wird gerade das reagirende Princip das Unsittliche seyn, wie der Geschlechterhaß in Romeo und Julie. Man sieht hieraus, daß es für die tragische Wirkung etwas Unwesentliches und Zufälliges ist, ob die That des Helden, die den Conflikt erzeugt, den Charakter einer sittlichen Schuld hat, und ob in Folge dessen die Katastrophe von den handelnden Personen als eine sühnende Strafe gefaßt werden kann: für den Zuschauer kommen sie nur als charakteristisches Anfangsglied und Endglied der causalen Kette der Begebenheiten in Betracht, und an Stelle der Gerechtigkeit tritt ihm die causale Nothwendigkeit. Aber nicht bloß darin ist der Begriffsconnex von tragischer Schuld und Sühne und Gerechtigkeit zu eng, daß er unzulänglich in der Umfassung der Fälle ist, sondern er ist auch in den Fällen, wo er anwendbar erschiene, zu eng, weil er nicht tief genug ist, weil er nur die Beziehung zwischen Conflikt und Katastrophe, aber nicht die Beziehung zwischen Charakter und Conflikt in sich faßt. Wir haben aber gesehen, daß erst dann die volle tragische Erschütterung erreichbar ist, wenn die ganze Unerbittlichkeit des im Charakter lauernden Verhängnisses, die Unmöglichkeit, dem tragischen Geschick durch eigenes bewußtes Wollen und Denken zu entrinnen, dem Zuschauer zur intuitiven Klarheit gelangt.

Kann nun diese causale Nothwendigkeit, welche sich als die objektive Wahrheit der sogenannten tragischen Gerechtigkeit erwiesen hat, eine Befriedigung gewähren, auf die man den ästhetischen Genuß bauen könnte? Tröstlicher als die Herrschaft oder vielmehr Anarchie des Zufalls oder des freien Willens ist die Anschauung einer solchen Nothwendigkeit immerhin, aber diese Tröstlichkeit ist doch bloß eine negative, daß nämlich keiner vor dem andern in dieser Beziehung etwas voraus hat; es ist nicht einzusehen, wie dieselbe eine positive Befriedigung gewähren sollte. Ja wenn diese angeschaute Nothwendigkeit alle Wesen zum Glücke führte, dann könnte man sie sich schon gefallen lassen, aber eine allgemeine Nothwendigkeit in der Selbstbereitung des Leidens, wie kann die von deren Anblick hervorgerufene Erschütterung anders als tief schmerzlicher Natur seyn?

Wir sind also immer noch nicht weiter gekommen. Wir haben in der Tragödie die Erregung zweier unangenehmer Empfindungen, Mitleid und schmerzliche Erschütterung gefunden, wir haben einen Conflikt, der seiner Natur nach unversöhnlich ist, und als letztes Resultat eine intuitive Erkenntniß von der allgemeinen Nothwendigkeit des tiefsten Leids, das der Mensch sich unter den entsprechenden Verhältnissen selber schaffen muß, selbst dann wenn er mit sehenden Augen in sein Verderben hinein rennt. Wir wiederholen unsere Frage: ist es nicht widersinnig vom Menschen in die Tragödie zu gehen, um starke schmerzliche Erregungen zu empfangen, um einen unversöhnlichen Conflikt zu sehen, und des allgemeinen Elends des Menschenlebens inne zu werden? Ist da das Schauspiel nicht weit vernünftiger, wo die Helden durch eigene Kraft, z. B. durch Treue (Cymbeline) oder Vaterlandsliebe (Tell) die sie erdrücken wollenden Schwierigkeiten schließlich bewältigten? Ist die Komödie nicht tausendmal höher zu stellen, wo man dem Gegenstand wie die leichtlebigen Götter des Homer gegenübersteht und über das erbärmliche und thörichte Daseyn lacht, das man nicht bessern kann, und doch nicht missen möchte, weil das Lachen darüber so angenehm ist?

Wer das Leben, und insbesondere das menschliche Leben, lebenswerth und schön und behaglich findet, der muß nothwendig die Tragödie als Kunstform verurtheilen, da sie das Leben von derjenigen einen Seite auffaßt, welche ihm nicht nur die an Bedeutung zurücktretende, sondern auch die deprimirende und widerwärtige ist, die man vom ästhetischen Standpunkt möglichst zu vergessen suchen muß. So hat denn auch das ehrenwerthe Philisterthum, das von dem rationalistisch protestantischen Standpunkte aus in die Bemerkung des Schöpfers einstimmt, daß er alles sehr gut gemacht habe, einen gründlichen Widerwillen gegen die Tragödie, und hat zu derselben Zeit einem Kotzebue Ehrenpforten gebaut, als ein Schiller und Goethe ihm ihre Meisterwerke darbrachten. Für den Optimisten von reinem Wasser kann es gar kein Argument geben, welches im Stande wäre, die Tragödie mit ihrem nothwendigen Elend zu rechtfertigen. Es wird meine Behauptung auch dadurch



bestätigt, daß Hegels Optimismus die achtungswerthe Consequenz besaß, die Komödie über die Tragödie zu stellen. Mit dem Humor der Komödie kann sich der Optimismus schon eher abfinden; aber ein consequenter Optimist muß sich eigentlich auch über den Humor ärgern. Denn der Humor ist ein Januskopf: mit dem einen Gesicht freut er sich innig des Wiederscheins der Idee, die er in allem, auch dem Kleinsten und Unscheinbarsten als innewohnend erkennt, und in ihrer Weisheit und Schönheit bewundert; mit dem andern Gesicht verspottet und verlacht er das Größte und Gefeiertste, weil es seinen Werth nicht in sich selber trägt, weil alles Streben als solches Thorheit ist. Würde der Humor nur die sogenannten Fehler und Schwächen der Menschen zum Gegenstand nehmen, so könnte der Optimist ganz mit ihm zufrieden seyn, aber er kennt nichts, das vor seiner spottenden Zersetzung Stand hielte. Gerade im Kleinen und Verachteten liebt er es am meisten, die Wunder und den Reichthum der Idee zu enthüllen; aber auch nur in dem Wie und Was der Dinge sieht er das Bewundernswerthe und Anziehende, das Daß der Dinge dagegen findet vor ihm durchweg und schlechterdings keine Gnade; wie die Tragödie in allem Streben Qual, so sieht der Humor in allem Streben Thorheit, wo jene alles traurig findet, findet dieser alles lächerlich, weil er sich doch einmal die Rührung und Erschütterung vom Leibe halten will, die ihm den Humor verdirbt. Will der Humor das Wie und Was der Dinge betrachten, um die Idee in ihnen zu genießen, so nimmt er das Mikroskop zu Hülfe; hier geräth er in die Gefahr, sein Gefühl gefangen nehmen zu lassen, und ins Sentimentale zu fallen (Jean Paul). Will er dagegen das Daß der Dinge betrachten, so erhebt er sich in die Vogelperspektive, um sich durch die Entfernung von jeder Mitleidenschaft zu schützen; hier aber geräth er wieder in die Gefahr, die unvermeidliche Satire über die allgemeine Thorheit ins Bittere zu ziehen (Swift). Der echte Humor hütet sich vor beiden Extremen, indem er geschickt von einer Seite zur andern schaukelt. Der Optimist sucht sich dagegen zu verblenden, daß der Humor *alles* verspottet, oder wenn er es zugibt, tröstet er sich damit, daß es ja nur der Narr mit der Schellenkappe sey; der

Pessimismus dagegen findet im Humor volle Wahrheit; denn auch der Pessimismus findet nur das Daß des Daseyns vom Uebel, und die Welt schlechter als keine; die Existenz aber einmal zugegeben, erkennt auch er die unübertreffliche Weisheit der sich auswirkenden Idee an. Jedenfalls aber steht der Humor darin gegen das Tragische zurück, daß er nicht den Muth hat, sich mit dem Daseyn zu befassen, und das Problem zu lösen glaubt, indem er ihm aus dem Wege geht und sich gegen das menschliche Mitgefühl versperrt. Es ist wahr, die Dinge sind ebenso lächerlich als traurig, aber lächerlich sind sie nur für den Verstand, traurig jedoch für das Herz; lächerlich sind sie nur für die kalte Reflexion, die den Widerspruch zwischen dem Streben nach Glück und dem Selbstschaffen des Leides thöricht findet, traurig aber sind sie unmittelbar für die instinktive Resonanz des Gemüths. Es ist kein Zweifel, welche Seite für die Poesie höher stehen muß, zumal auch für den Verstand das Lächerlichfinden nur eine einseitige und flache Betrachtungsart und durchaus nicht ein Letztes ist, da es, wie gesagt, doch nur eine Verlegenheitsauskunft ist, um dem Problem mit guter Manier aus dem Wege zu gehen.

Die Tragödie dagegen geht gerade auf das Problem los, faßt es in seiner ganzen Tiefe und stellt es auf die Spitze, um ihm die einzige Lösung zu geben, deren es fähig ist — die transcendente.[1] Wenn der Optimist consequenter Weise die Tragödie als Kunstform verwerfen muß, so beweist jeder Mensch, der an der Tragödie Genuß findet, daß er im Grunde seines Herzens an die Wahrheit des Pessimismus glaubt und daß er in dem Untergange des Helden die transcendente Versöhnung des Conflikts erkennt, der einer irdischen oder immanenten Versöhnung seiner Natur nach unfähig ist. Ein Mensch, der jedes transcendenten Glaubens entbehrt, wird zum wahren Genuß der Tragödie ebenso unfähig seyn wie der eingefleischte Optimist. Ein Conflikt ohne Versöhnung ist ästhetisch unmöglich;

[1] Schon W. von Humboldt sagt in seiner Schrift über Hermann und Dorothea: „Die Tragödie drängt uns in uns selbst zurück, und mit demselben Schwert, mit dem sie den Knoten zerhaut, trennt sie uns auch einen Augenblick von der Wirklichkeit und dem Leben, das sie uns überhaupt weniger zu lieben, als mit Muth zu entbehren lehrt.“ Für den kundigen Leser brauche ich nicht erst auf Schopenhauer zu verweisen.

wo die immanente Versöhnung nicht erreichbar ist, muß dieselbe eine transcendente seyn; die Erfahrung bestätigt dieß, denn keine Versöhnung ist tiefer, nach keiner poetischen Kunstform fühlt sich die Seele beruhigter und stiller, als nach einer vollkommenen Tragödie.

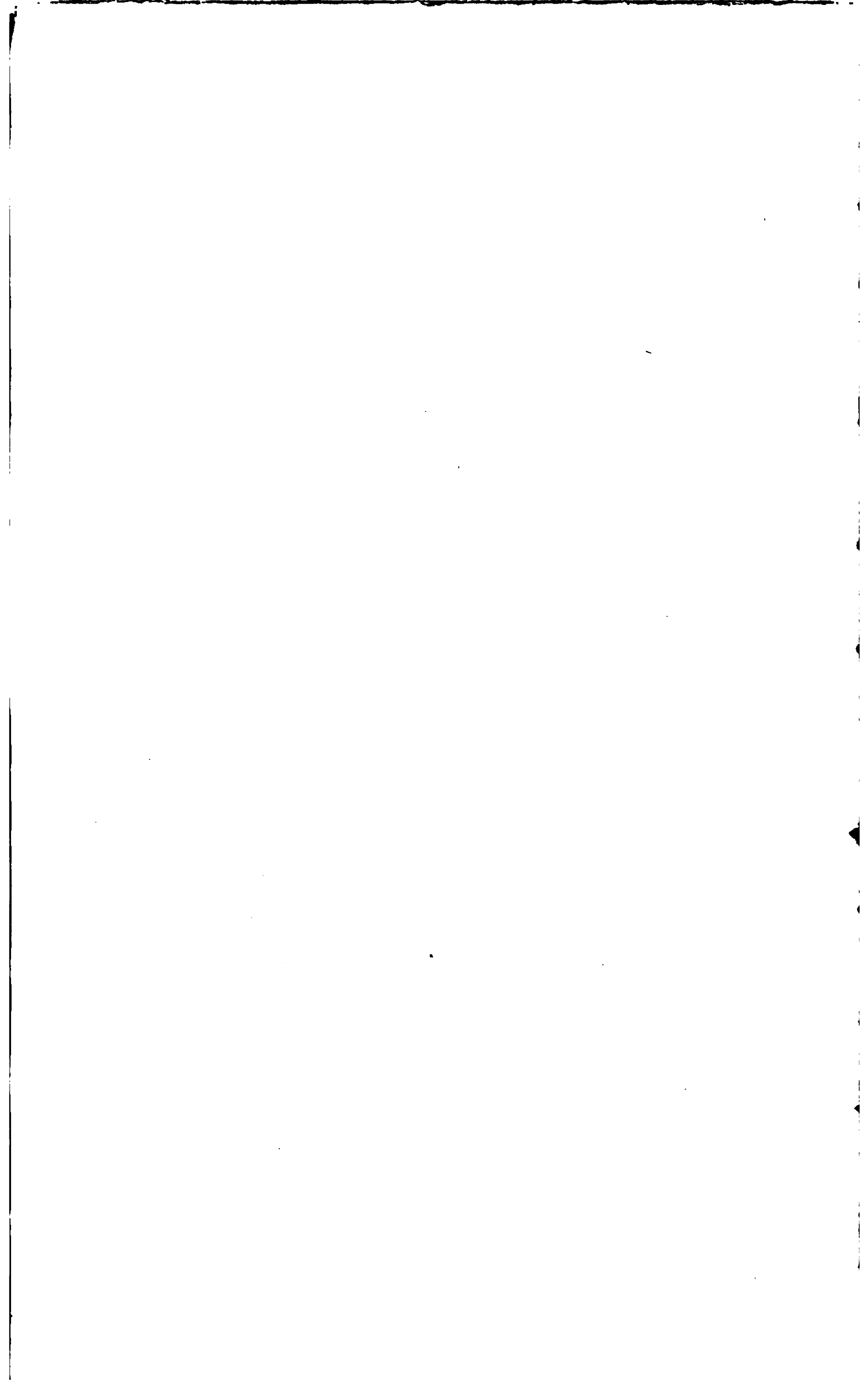
Wenn der Held in seinem vergeblichen Kampf nach dem Glück von den Leiden des Daseyns so abgehetzt ist wie ein Wild nach der Treibjagd, und er an sich selbst die Nothwendigkeit des Elends im Daseyn und die Thorheit alles Ringens und Strebens nach Glück erkennt, dann endlich schlägt der Gedanke als zündender Blitz in seine Seele: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht," und nur im Aufgeben des Kampfes und in der Entsagung ist zu der relativen Seligkeit der Schmerzlosigkeit zu gelangen, welche der erreichbar glücklichste Zustand ist. Dann aber ist das Leben auch in der Entsagung nur eine Last und der Tod die willkommene Erlösung, wie der ersehnte Schlaf dem Müden, eine Erlösung, welche freiwillig gesucht wird, wenn sie nicht von selbst oder von außen kommt. (Schon an dem Selbstmord, mit dem so viele Tragödien schließen, sollte man erkennen, daß in diesem Schluß kein sittliches Moment der Strafe zu suchen ist.) Wo die Helden zur Resignation gelangt sind und doch nicht den Tod finden, wird der Eindruck leicht ein peinlicher (wie im Stern von Sevilla), besonders wenn der oder die Betreffenden noch jung sind, also noch ein langes, trostlos ödes Leben vor sich haben, der Tod dagegen endet alles Leid. (Das natürliche Gefühl straft hier auf ästhetischem Gebiet die Theorie Schopenhauers von der Nothwendigkeit der Lebenserhaltung um der Askese willen Lügen.) Ein individueller Unsterblichkeitsglaube, nach welchem die Seele ihre volle Erinnerung mit allem Sehnen und Lieben und Hassen, mit allen Begriffen von Sittlichkeit und aller Reue ins Jenseits hinübernimmt, hebt ebenfalls die Möglichkeit der Tragödie auf, denn dann wäre ja in der That der Tod keine Erlösung dieser gequälten Seele von der Qual, der sie unterlag. Keineswegs unverträglich mit dem tragischen Moment ist hingegen die pantheistische Anschauung, nach welcher das Eine Urwesen in allen Individuen wohnt und folglich mit der Zerstörung eines Individuums nur eine seiner vielen Formen ver-

liert, ohne an seinem ewigen Wesen oder seiner Substanz Eintrag zu erleiden. Denn wenn auch nach Aufhebung dieser einen individuellen Form das Urwesen in unzähligen individuellen Formen weiter leidet, so ist es doch immerhin schon tröstlich, die Aufhebung einer vorzugsweise mit Leid belasteten individuellen Erscheinung als stets bereite Erlösung zu wissen. Andrerseits aber gibt erst der Glaube an ein transcendentes Wesen, das jenseits der Erscheinung wohnt, der tragischen Versöhnung das positive Moment, ohne welches die leere Negativität der bloßen Vernichtung immer etwas Abstoßendes behalten würde und dabei nicht einmal so großen Aufhebens werth erschiene, während zugleich dieser positive Hintergrund die individuelle Erlösung als Vorspiel einer dereinstigen allgemeinen und endgültigen Erlösung des Weltwesens von seinem Leidensgange in der Natur ahnen läßt. Die Tragödie allein von allen Formen der Dichtung lehrt uns (wie Religion und Philosophie), die Welt und das Leben als etwas Untergeordnetes, über sich hinaus Weisendes zu betrachten, an welchem als an einem Höchsten und Letzten zu hangen, baare Thorheit sey. Der sterbende Held der Tragödie ruft gleichsam jedem Zuschauer die Worte Christi zu: „In der Welt werdet ihr Trübsal erdulden, aber seyd getrost, ich habe die Welt überwunden.“ [1]

[1] Wenn Aristoteles bei seiner Katharsis eine religiös-mysteriöse Bedeutung im Sinne gehabt hat, so wird sie wesentlich in einer Annäherung an diesen Gedanken bestanden haben müssen: daß das tragische Moment uns von dem Jammer und Entsetzen befreien solle, das nothwendige Elend des Daseyns für ein Letztes, Unerlösbares anzusehen. Schwerlich wird Aristoteles dieß deutlich entwickelt, er wird es wohl nur in der Form der Ahnung besessen haben. Soviel ist aber gewiß, daß, wenn er auf diese einzig mögliche Idee abgezielt hat, die Auffassung von Jacob Bernays (der sich Ueberweg und andere bereits angeschlossen haben) als die einzig mögliche erscheint, nämlich die daß κάθαρσις τῶν παθημάτων nicht Reinigung oder Läuterung der Leidenschaften, sondern Reinigung oder Befreiung (der Seele) von den Leidenschaften heißt. (Diese Auffassungen sind nicht nur grammatikalisch gleich möglich, sondern es sprechen für die letztere eine Menge paralleler Beispiele aus Plato und Aristoteles, die Auffassung der Aristotelischen Lehre durch die Neuplatoniker und das mindestens auffällige Fehlen des „Wovon“ bei der andern Auffassung.) Dann wäre die κάθαρσις der Gegensatz zu der κίνησις oder Aufregung durch die Leidenschaften, und bedeutete die Beruhigung, das Zuruhekommen, Stillwerden der Seele, das Wiederfinden des durch die Leidenschaften gestörten Seelenfriedens.

Nicht in allen Tragödien kommt der Held selbst zu dieser Resignation und zu dem Bewußtseyn des tragischen Moments, dann bleibt der bewußten oder unbewußten Reflexion des Zuschauers dieser Schritt überlassen. Die vollkommenere Form wird unzweifelhaft die andere seyn, wo, wie im Oedipus auf Kolonos, der Held selbst die Versöhnung in sich mit Bewußtseyn vollzieht; doch darf dieses keinenfalls gegen die Wahrscheinlichkeit des Charakters, der Bildungsstufe und der Situation geschehen.

Eine gewisse Richtung der Kunstkritik hält es für das Höchste in der Tragödie, wenn der Schluß derselben über den Trümmern der untergehenden Gegenwart die Perspektive einer aus ihnen erwachsenden neuen und besseren Zeit darbietet. Abgesehen davon, daß dergleichen mehr einen epischen als dramatischen Charakter hat, ist es so weit entfernt, die tragische Wirkung zu verstärken, daß es dieselbe vielmehr *schwächt*, weil es ein Rückschlag aus dem Transcendenten ins Irdische ist und die eigenthümliche Versöhnungsart der Tragödie durch den Versuch beeinträchtigt, die Versöhnungsart des Schauspiels mit derselben zu verbinden, wodurch aber leicht die Gefahr entsteht, die Stimmung zu verwirren und das Interesse in widersprechende Richtungen zu *spalten*. Berechtigt ist der schließliche Hinweis auf den fortgehenden Kampf des Lebens und die rastlos sich weiter entwickelnde Geschichte in sofern, als auch die transcendente Lösung der Tragödie ja nur eine provisorische, nur für das Individuum geltende ist, während die allgemeine und endgültige Erlösung nur als Ziel der Geschichte und Ende des Weltprocesses erwartet werden kann, weßhalb jede Generation am Proceß rüstig weiter arbeiten muß. Unberechtigt dagegen ist der Hinweis auf die Zukunft, wenn er glaubt, sich *neben* oder gar *über* die tragische Versöhnung stellen zu können, denn das tragisch empfängliche Gemüth weiß es instinktiv eben so gut, wie der Philosoph es mit Bewußtseyn weiß, daß die nun anbrechende scheinbar bessere Zeit ganz ebenso tragisch wird wie die vergangene, und ganz ebenso ihr Elend schleppen muß, wenn es auch vielleicht in etwas anderer Gestalt auftritt.






Aphorismen

über das

Drama

von

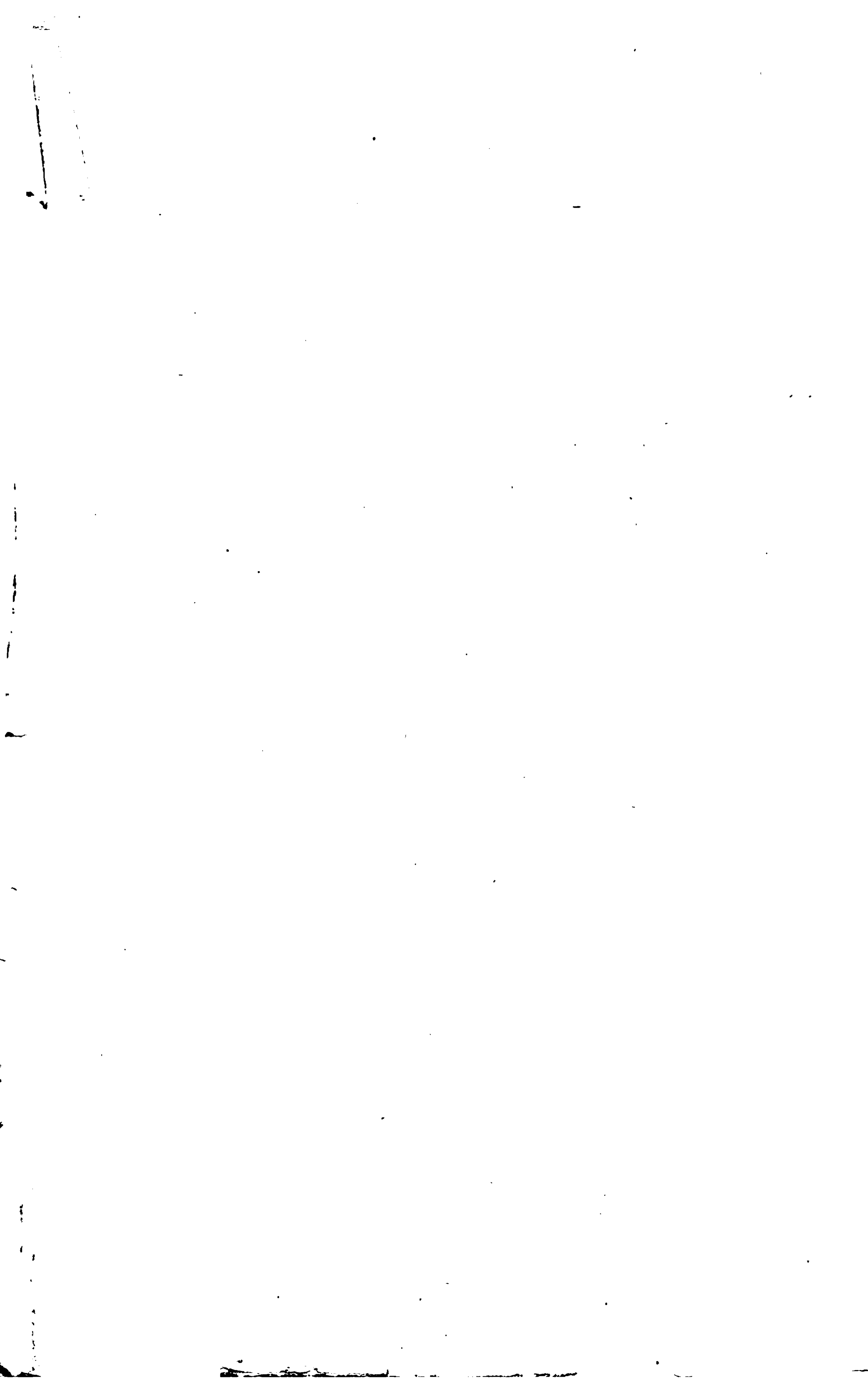
E. v. Hartmann.

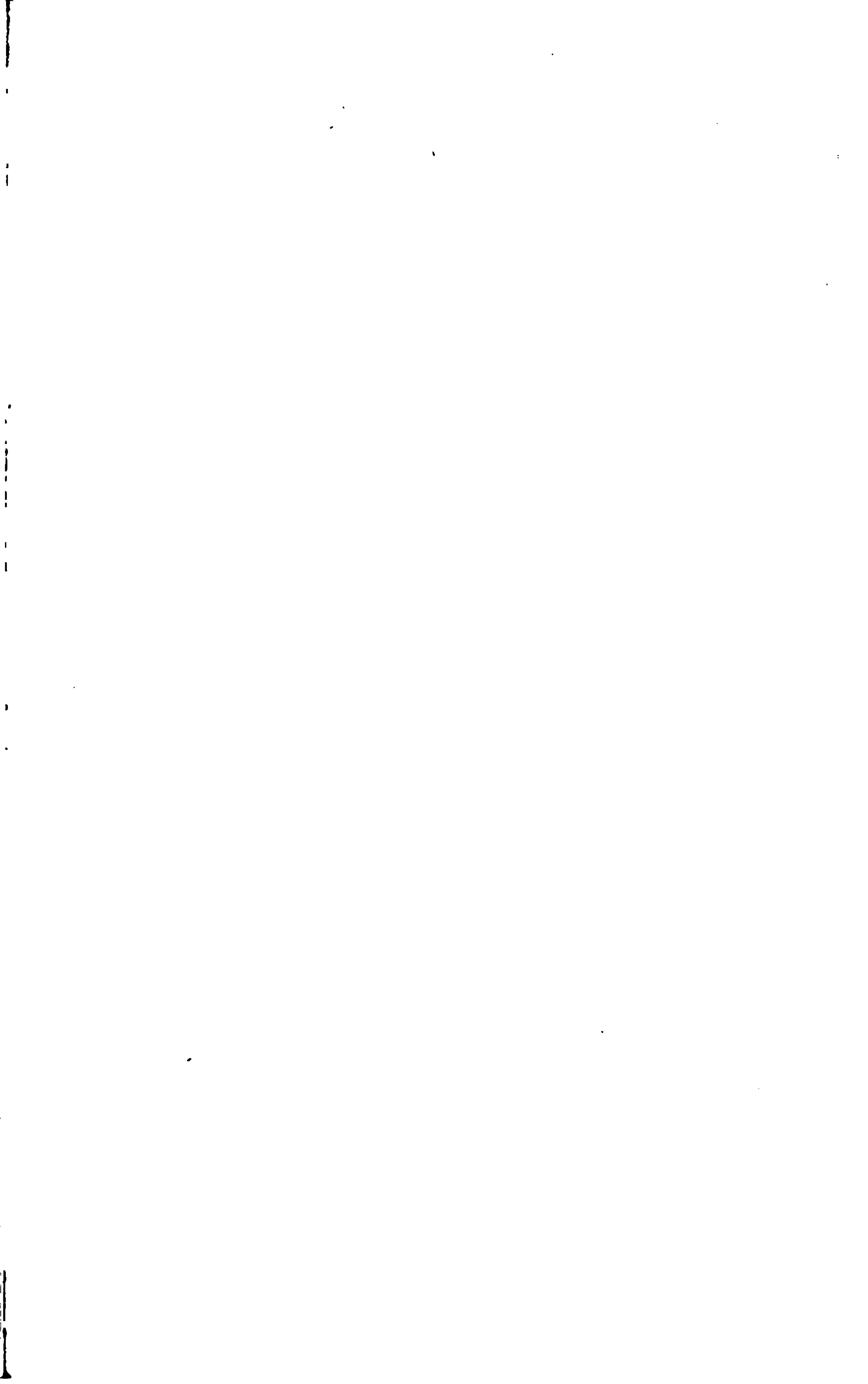
(Erschienen in der Deutschen Vierteljahrsschrift Nr. 129.)

Berlin.
Verlag von Wilh. Müller.
Oranienstraße 165a.
1870.




Um gef. Beachtung der Rückseite wird gebeten.







J+D 1987

